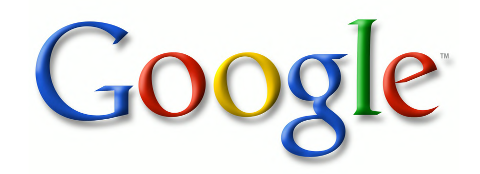



LOEB MUSIC LIBRARY
ML 1QLL Q


SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS

6

Beitrag
zur
Kenntnis der volkstümlichen Musik
insbesondere
der Balladenkomposition in England.

Inaugural-Dissertation
der
philosophischen Fakultät
der
Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg
zur
Erlangung der Doctorwürde
vorgelegt von

Francis L. Limbert
aus New York.

Leipzig
Druck von Breitkopf & Härtel
1895.

Von der Fakultät genehmigt am 28. Juli 1894.

Einleitung.

Volkstümliche Musik, ein Begriff, welcher einen weiteren Rahmen umspannt als der Ausdruck »Volkslied«, schliesst sowohl vokale als instrumentale Erzeugnisse ein, welche bei grösseren Schichten des Volkes bekannt und in Gebrauch sind.

Zur gesungenen volkstümlichen Musik gehören auch Tanzlieder, welche ursprünglich für die Singstimme geschrieben waren. Die Balladenmelodieen bilden jedoch den Hauptbestandteil der hier zu behandelnden Vokalmusik. Die instrumentalen Erzeugnisse stellen sich uns dar als Tänze, welche für verschiedene Instrumente erfunden und niedergeschrieben, vielleicht auch später als blosse Vortragsstücke benutzt wurden. Hierbei ist nun zu bemerken, dass Vokalmusik wie instrumentale Tanzmusik im volkstümlichen Gebrauch in England häufig ineinander übergingen, indem einesteils ursprüngliche Balladenmelodieen auch als instrumentale Tänze verwendet, anderenteils letztere zuweilen nachträglich mit Texten ausgestattet und als Balladen gesungen wurden. Eine übergrosse Anzahl von Balladenmelodieen findet sich in der berühmten Sammlung für instrumental auszuführende Tänze, dem »*Dancing master*« in dessen zahlreichen Ausgaben vom Jahre 1650 bis zum Anfang des XVIII. Jahrhunderts. Eine feste Grenze zwischen beiden Arten ist nicht zu ziehen; soweit jedoch der Ursprung aus dem Titel, zeitgenössischen Stimmen oder inneren Merkmalen hervorgeht, sollen ursprüngliche Tänze bezw. Instrumentalstücke von der gesungenen Musik getrennt werden. —

Einige musikalische Kompositionen vom XIII. bis XVI. Jahrhundert, welche uns in mehrstimmiger Schreibweise überliefert sind, wurden in die vorliegende Untersuchung einbegriffen, da in jenem Zeitraum der mehrstimmige Satz die einzige mir erreichbare Quelle für die musikalische Behandlung volkstümlicher Lyrik ist.

Das von mir benutzte Material ist in folgenden neueren Ausgaben niedergelegt:

1. *W. Chappell »Popular music of the olden time« London, Chappel & Co. 1859. 2 vls.* [*Ch*[1]].

Dieses Werk giebt zwar ausführlich die Quellen an, in denen die mitgeteilten Melodieen zu finden, aber es macht nicht oder nur in ganz vereinzelten Fällen unter mehreren diejenige Quelle namhaft, aus der eine bestimmte Melodie entnommen wurde. Die Melodieen dieses Werkes wurden deshalb nur zur Beibringung von Varianten benutzt und auch nur dann, wenn die bestimmte Quelle, aus der im besonderen Falle eine Melodie entnommen wurde, angegeben war. Die Melodieen sind mit Klavierbegleitung versehen worden, welche als Hinzufügung Chappell's hier nicht in Betracht kommt.

2. Eine neue Ausgabe des vorigen Werkes unter folgendem Titel: »*Old english popular music*« *by W. Chappell, a new edition with a preface and notes and the earlier examples entirely revised by H. Ellis Wooldridge 2 vls.*
London Chappell & Co. & Macmillan & Co. 1893. [*Ch*²].

Zum Unterschied von der vorigen, alten Ausgabe, hat der Herausgeber dieser Edition »nach sorgfältiger Vergleichung verschiedener Melodieversionen stets die älteste benutzt« mit genauer Angabe seiner Quelle. Wie uns der Herausgeber ferner mitteilt (Vorrede pag. VII f.), hat er die chromatischen Zeichen in Uebereinstimmung mit den Quellen gegeben, mutmassliche chromatische Veränderungen aber über, nicht neben die betreffende Note gestellt. Mündlich überlieferte Melodieen aus neuerer Zeit, welche die alte Ausgabe aufgenommen hatte, sind in der neuen weggelassen. Auf die Zusammengehörigkeit von Text und Melodie ist hier grösseres Gewicht gelegt als in der früheren Ausgabe; Melodieen, denen ein authentischer Text nicht zugefügt werden konnte, blieben überhaupt ohne Text. In Bezug auf die Anordnung des Stoffes gruppiert die alte Ausgabe nach Zeitabschnitten, innerhalb welcher der volkstümliche Gebrauch von Melodieen angenommen wird; die neue Ausgabe richtet sich in ihrer Chronologie nach dem Datum der Erscheinung der Quellenwerke und scheidet Tanzweisen von Balladenmelodieen (s. Bd. I), ohne dass diese Trennung überall berechtigt wäre (s. z. B. Ch² I p. 286 und 301 und vgl. das *diss.* pag. 1 Gesagte). Auch die neue Ausgabe giebt die allermeisten Melodieen mit hinzugefügter Klavierbegleitung, welche als eine moderne Zuthat selbstverständlich unberücksichtigt bleiben musste.

Ausscheidungen:

a) Die den *ballad-operas* entnommenen Melodieen, welche sich in Ch's alter und neuer Ausgabe finden, sind von mir ausgeschieden worden — ausser wenn es sich um Vergleichung von Varianten handelte —, da sie einerseits in älteren Sammlungen meist schon erschienen sind, andererseits aber mit den

ersten Jahrzehnten des XVIII. Jahrhunderts — die *ballad-operas* bestanden seit 1728 — eine untere Zeitgrenze unseres Materials erreicht ist, welche zu überschreiten über den Rahmen meiner Aufgabe hinausfallen würde.

b) Auch einige wenige Melodieen der neuen Chappell'schen Ausgabe, welche durch den Herausgeber eine Bearbeitung erfahren haben und ausdrücklich als problematische Lesart bezeichnet sind, mussten ausgeschlossen werden.

c) Zwei Tonstücke, welche in Ch² I p. 218 und 222 fragmentarisch dargeboten sind, wurden nicht einbegriffen. Die Melodie p. 221 fällt unter die bei b) genannten. Das p. 215 ff. dargebotene, lang ausgeführte Tonstück giebt uns keinen Anhaltspunkt für volkstümlichen Gebrauch.

3. *Edward F. Rimbault. Musical Illustrations of Bishop Percy's Reliques of Ancient English Poetry. London Cramer, Beale & Co. 1850.* [*Rimb. Mus. Ill.*]

Dieses Werk hat sich die Aufgabe gestellt zu den Dichtungen in Percy's Reliques die Melodieen beizubringen. Eine möglichste Scheidung zwischen kunstmässigen und volkstümlichen Liedern ist hier demzufolge nicht erstrebt. Es finden sich sowohl Melodieen aus schottischen Sammlungen als auch kunstmässige Kompositionen und Melodieen nach mündlicher Ueberlieferung vor, welche nach den von uns aufgestellten Grundsätzen in den Bezirk unserer Untersuchungen nicht gehören. Vergleicht man die Rimbault'schen Versionen mit denen der neuen Ausgabe von Chappell in den Fällen, in denen beide Werke derselben Quelle entlehnen, so findet man in Bezug auf Vorzeichen, Rhythmisierung und Melodiebildung grosse Ungenauigkeiten bei Rimbault, so dass ich veranlasst bin, nur mit aller Vorsicht seine Varianten zu benutzen.

4. *William Dauney. Ancient Scotish melodies from a M. S. of the reign of King James VI. Edinburgh 1838.* [*Dauney Anc. Scot. Mel.*]

Abdruck des Skene M. S. für die Laute (XVII. Jahrhundert). Da einige dieser Melodieen sich auch in englischen Sammlungen finden, so sind ihre Varianten benutzt worden.

5. *I. A. Fuller-Maitland. English Carols of the XV. Century from a M. S. roll in the library of Trinity college Cambridge. London Novello Ewer & Co. 1891.* [*F.-M. Engl. Car.*]

Dies ist ein Abdruck zwei- und dreistimmiger Gesänge in alter Notation und deren Uebertragung, wobei vom Herausgeber noch eine dritte und zuweilen eine vierte Stimme hinzukomponiert wurde, die

selbstverständlich unberücksichtigt geblieben sind. Die Uebertragung selbst ist anfechtbar.

6. *A collection of Songs & Madrigals by English Composers of the close of the XV. Century.*
The plainsong & Mediaeval music-society. London B. Quaritch 1891. [*Songs & Madr.*]

Hier wurden die *Songs* zur Besprechung herangezogen, die *Madrigals* als eine unserer Sphäre nicht angehörende Kunstgattung ausgeschlossen.

Die *Songs* sind einstimmig überliefert und vom Herausgeber dieser Sammlung mit Klavierbegleitung ausgestattet. Die Melodie »*Ah the sighs*« (pag. 10) ist in Ch[1] plate 2 facsimiliert und in Ch[2] I p. 35 abgedruckt zu finden.

Die in Verbindung mit der Musik gegebenen Texte sind mitunter derart modernisiert worden, dass der Versbau verändert wurde. Die Originalgestalt der Texte, welche ich natürlich zu Grunde gelegt habe, ist p. XVII und XVIII dieses Werkes zu finden.

7. *J. Ritson.* »*Ancient Songs and Ballads*« *London 1877.* [*Ritson Anc. Songs & Ball.*]

Textausgabe, in welcher 5 Melodieen in alter Notenschrift sich finden. Zwei davon: »*Western wind*« (p. XLVII) und »*Cull to me the rushes green*« (p. LXV) sind in Chappel's neuer Ausgabe (Ch[2] I, p. 37 und p. 38) aufgezeichnet.

8. *Percy society. Bd. XVIII.*

Textausgabe. — Pag. 62 bietet ein Facsimile der bei Ch[2] I p. 30 mitgeteilten Melodie.

9. *Roxburghe-Ballads ed. Furnivall.*

Textausgabe ohne Musikbeilagen.

10. *Percy's Reliques of Ancient English poetry ed. Schröer 1893.*

Beigefügt ist dieser Ausgabe, wie auch der ersten Auflage von 1765, ein Abdruck des *Agincourt*-Liedes in alter Notenschrift, welcher im Verlauf unserer Untersuchungen benutzt wurde.

Die Quellen[1]), welche den soeben genannten Werken zu Grunde liegen, sind:

a) Manuskripte,
b) alte gedruckte Sammelwerke,
c) Flugblätter — im Englischen *Fly-leaves* und *Broadsides* genannt.

1) Eine neue in Lieferungen erscheinende Ausgabe des *Fitzwilliam Virginal book* konnte, da sie nach Abschluss dieser Arbeit publiciert wurde, hier nicht mehr benutzt werden.

Nur diejenigen Melodieen, deren Zugehörigkeit zu einem Text verbürgt ist, werden zur Darstellung des Verhältnisses der Dichtung zur Musik herangezogen. —

Aus der Art der Ueberlieferung der volkstümlichen Melodieen geht hervor, dass die Melodieen, so wie sie im Volke gesungen wurden, uns nicht erreichbar sind, sie bieten sich nur in der Gestalt ihrer schriftlichen Aufzeichnung; wir erkennen sie somit erst aus zweiter Hand.

Zur Orientierung:

a) Die Angaben der Seitenzahl bei Citierung der *Songs & Madrigals* bezieht sich nur auf die »*Songs*«. Die Paginierung ist nicht fortlaufend, sondern beginnt bei den »*Madrigals*« von Neuem.

b) Bei Zählung der Notensysteme habe ich bei allen Sammelwerken, mit Ausnahme der *Engl. Car.*, die durch den senkrechten Strich vereinigten Notenzeilen als ein System gerechnet. Bei den *Engl. Carols* aber musste, um Missverständnisse zu verhüten, jede einzelne Notenzeile als ein System gerechnet werden.

Kapitel I.

Tonalität.

Da unsere Dokumente hinaufweisen bis zum XIII. Jahrhundert, so ist es geboten, uns mit dem Tonsystem des Mittelalters, dem Sechstonartensystem zu beschäftigen. Es sind uns damit die auf *D*, *E*, *F*, *G*, *a* und *c* aufgebauten Tonarten gegeben, wovon die beiden letzten, die aeolische und jonische Leiter, unserer Moll- und Durtonleiter entsprechen. Dieses Tonsystem finden wir nun auch in der englischen volkstümlichen Musik angewendet.

Das früheste uns zugängliche Beispiel, das berühmte Kuckuckslied (Ch[2] Facsimile 1. Blatt, Uebertragung p. 10; Ch[1] I p. 24), dessen Entstehung in die Mitte des XIII. Jahrhunderts verlegt wird, steht in der transponierten jonischen Skala (mit ♭). Es würde über den Rahmen unserer gegenwärtigen Untersuchungen hinausführen, wollten wir diesem bis jetzt isoliert dastehenden Kunstwerk mit seinem komplicierten kontrapunktischen Aufbau nach seiner technischen Seite hin gerecht werden; ich werde im V. Kapitel in anderem Zusammenhang auf dieses Lied zurückkommen.

Erst das XV. Jahrhundert bietet uns weiteres Material in den *Engl. Carols*, welche zwei- und dreistimmige Gesänge enthalten.

Wir haben hier Weihnachtsgesänge und ein Danklied auf die Schlacht von Agincourt vor uns. Von diesen 13 Gesängen stehen:

Nr. I, IV, V, VII, XII in der dorischen Leiter
Nr. II » » mixolydischen Leiter
Nr. III, VIII, X, XIII » » jonischen Leiter
Nr. IX » » jonischen Leiter (transponiert mit ♭)
Nr. XI » » aeolischen Leiter (transponiert mit ♭)
Nr. VI die einleitenden Verse

»*Nowel syng we now al and sum*
For Rex pacificus is cum«

in der dorischen Leiter, die eigentliche Strophe in der aeolischen.

Die tonalen Verhältnisse der »*Songs*« aus »*Songs & Madr.*« sind folgende:

To live alone (ib. p. 4) dorisch.
Kitt hath lost her Kye (p. 1) mixolydisch.
The nightingale (p. 8) jonisch.
Alone I live (p. 3) aeolisch.
In May that lusty season (p. 6) aeolisch.
Thongh that the cannot redress (p. 9) aeolisch.
An the sighs (p. 10; Ch [2] I p. 35, Ch [1] I plate 2) aeolisch.

Diese Melodieen stammen aus M. SS., welche z. T. auch die Quellen der Chappell-Sammlung sind, nämlich M. S. Roy. App. 58, M. S. Addl. 5465 und M. S. Addl. 31922 Brit. Mus. Einige Namen von Komponisten werden uns genannt: bei Nr. 2 Dr. Cooper (Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts), bei Nr. 3. John Cole (Anfang des XVI. Jahrhunderts), bei Nr. 4 Thomas Farthing (Anfang des XVI. Jahrhunderts), bei Nr. 7 William Cornish jun. (Anfang des XVI. Jahrhunderts). Doch bleibt es bei letzterer Melodie dahingestellt, ob Cornish der Erfinder gewesen, da M. S. Roy. App. 58 (Facs. Ch [1] I Plate 2) die Melodie einstimmig überliefert, Addl. M. SS. 31922 aber einen dreistimmigen Satz von Cornish bietet, in welchem diese Melodie etwas modificiert ist und nach dem Brauch jener Zeit vom Komponisten als gegebener Tenor benutzt sein konnte.

Der mixolydischen Leiter gehört ein Wiegenlied »Lullaby« an, welches bei Ritson Anc. Songs & Ball. p. XLVII f. aufgezeichnet und einem M. S. angeblich aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts entnommen ist.

Es folgen nun die volkstümlichen Balladen- und Tanzmelodieen, wie sie in der neuen Ausgabe der Chappell'schen Sammlung erscheinen. Die Zeitangaben der M. SS. und alten gedruckten Sammelwerke, denen

die Melodieen entnommen sind, bieten die Handhabe chronologisch vorzugehen, doch muss bemerkt werden, dass bei Volksmelodien die schriftliche Aufzeichnung oft erst nach längerem Gebrauch der Melodieen erfolgt; der Beginn ihrer Volkstümlichkeit ist also früher anzusetzen als das Datum der schriftlichen Ueberlieferung; es reicht auch ihre volkstümliche Verwendung zuweilen beträchtlich über dieses Datum hinaus.

In der folgenden chronologischen Tabelle, wie überhaupt in allen chronologischen Anführungen, richte ich mich nach den Daten der frühesten Aufzeichnung.

Von zwölf Melodieen, welche Ch[2] M. SS. des XV. und XVI. Jahrhunderts entnommen hat, sind

4 dorisch
1 mixolydisch
1 phrygisch
4 jonisch
2 aeolisch.

Von 21 Melodieen, um die Wende des XVI. und XVII. Jahrhunderts aufgezeichnet, sind

4 dorisch
4 mixolydisch
11 jonisch
2 aeolisch.

Von 87 Melodieen, welche Sammelwerken aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts angehören, sind

16 dorisch
6 mixolydisch
42 jonisch
23 aeolisch.

65 Melodieen aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts geben hinsichtlich ihrer Tonalität folgendes Bild:

1 dorisch
1 mixolydisch.
46 jonisch
17 aeolisch.

53 Melodieen aus den ersten Jahrzehnten des XVIII. Jahrhunderts verteilen sich folgendermassen:

40 jonisch
13 aeolisch.

Die späteste echt dorische Melodie der Chapell'schen Sammlung ist 1665 aufgezeichnet: »*On the cold ground*« Ch[2] II p. 137; (Ch[1] II p. 526).

Ob aeolischer oder dorischer Tonart angehörend lässt sich bei »*Cobblers hornpipe*« 1701 (Ch[2] II p. 80; Ch[1] II p. 594) nicht bestimmen, der entscheidende Melodieton, die 6. Stufe vom Grundton aus, fehlt.

Die obige Tabelle giebt uns freilich nur ein Bild der Tonalitätsverhältnisse in der Chappell'schen Sammlung; allgemeine Schlüsse auf die Bevorzugung gewisser Tonarten hieraus zu ziehen ist nicht ratsam, da uns nur eine Auswahl von Melodieen, wenn schon in stattlicher Anzahl, zu Gebote steht. Es lässt sich aber zusammenfassend sagen, dass in der englischen volkstümlichen Musik, so wie sie uns aufgezeichnet ist, das Sechstonartensystem des Mittelalters vorgefunden wird. Ob diese Tonarten im Volksmunde so klar zum Ausdruck kommen, als es in den überlieferten Aufzeichnungen der Fall ist, kann aus unseren Ergebnissen weder abgeleugnet noch sicher erwiesen werden, denn schriftliche Aufzeichnungen bereits bekannter Melodieen geben uns kein sicheres Bild ihres einstigen mündlichen Gebrauchs.

Ich gehe nunmehr über zu der Besprechung von Varianten, sofern sie die Tonalität im Ganzen oder Abweichungen an einzelnen Stellen betreffen.

A.

Varianten, welche tonale Abweichungen im Einzelnen ergeben.

Zunächst das *Agincourt*-Lied! Es boten sich hiervon drei Lesarten:

1. Facsimile des M. S. Trinity College Cambridge[1]) F. M. Engl. Car. XV. Cent. 1. Blatt; Version *T*.
2. Uebertragung in moderne Notenschrift aus Bodl. Lib. M. SS. Selden. B. 26. (Ch[2] I p. 27 ff.; F. M. Engl. Car. XV. Cent. Appendix p. 60.) Version *B*.
3. Abdruck in alter Notenschrift aus einem M. S. Pepys libr. Magdalen College Cambridge (in Percy Rel. 1765 zum II. Bd. p. 24 gedruckt, in Schröer's Neudruck am Ende des II. Bandes reproduciert). Version *P*.

ad 3) muss hinzugefügt werden, dass aus M. S. Pepys libr., welches nach F. M. Engl. Car. p. 59 verloren gegangen sein soll, abgesehen

1) Ch[2] I p. 25 führt dieses M. S. als weitere Quelle in zweiter Linie an, ohne es zu benutzen.

von obiger Ueberlieferung Burney (*Hist. of mus. II p. 385 ff.*) und Stafford Smith (*Collection of ancient English Songs*) Uebertragungen in neuerer Notenschrift gegeben haben. Burney hat nach seinen eigenen Angaben willkürliche Aenderungen von Tönen und Zusätze von Erniedrigungszeichen gemacht, seine Wiedergabe ist deshalb nicht verlässlich. Das citierte Werk von Stafford Smith ist mir leider nicht erreichbar geworden.

Der Abdruck in Percy Rel. bietet eine sehr fragwürdige Lesung der Ligaturen (ligatura obliqua) und in der ersten Ligatur des untersten Systems einen offenbaren Fehler, der sich in keiner sonstigen Version findet. (Vgl. meine als Anhang beigegebene Uebertragung dieses Abdruckes: Takte 15, 16, 34, 38). Weiterhin fehlt die zum obersten System des Abdruckes hinzugehörende Oberstimme, wie aus *T* und *B* hervorgeht; infolgedessen und auch infolge der Nichtberücksichtigung des später auftretenden dreistimmigen Satzes sind im Percy-Abdruck jedesmal zwei nicht zusammengehörende Systeme durch Klammern als zusammengehörig verbunden worden. Bei Berücksichtigung dieser Umstände bietet der Abdruck immerhin eine brauchbare und bedeutsame Version.

Zur Erläuterung des hier zu besprechenden Punktes, in welchem die Versionen auseinandergehen, muss vorausgeschickt werden, dass das *Agincourt*-Lied im zweistimmigen und die Wiederholung des Refrains »*Deo gratias Anglia*« im dreistimmigen Satz geschrieben ist. Nach dem Abschluss des zweistimmigen Satzes im mixolydischen Schluss auf *G* weicht Version *T* von *B* und *P* insofern ab, als sie bei unveränderter Oberstimme den beginnenden dreistimmigen Satz auf dem Ton *D* als Grundton aufbaut, infolgedessen auch die Mittelstimme anders führt, während *P* und *B* dasselbe *G* des vorangegangenen mixolydischen Schlusses als Grundton zu Anfang des dreistimmigen Satzes benutzen. Diese Variante ist in folgendem Notenbeispiel dargestellt:



Zu bemerken ist, dass *T* Oktavenparallelen beim Uebergang zum dreistimmigen Satz zwischen Ober- und Unterstimme hervorgebracht hat, welche allerdings durch den Melodieabschnitt und die folgenden Pausen in ihrer Wirkung gemildert sind. Der Grundton *D* wird aber noch dadurch in den Vordergrund gedrängt, dass er nach dem Auftakt auch auf schwerbetontem Taktteil verharrt, wodurch der zweite Takt des dreistimmigen Satzes eine ganz andere Färbung erhält als in *P* und *B* und damit eine charakteristische tonale Abweichung bietet; erst auf dem dritten Taktteil dieses Taktes lenkt *T* wieder ein. Diese Abweichung der Hs. *T* wird in der nun folgenden Kritik der drei Versionen ihre Erklärung finden, und zwar vergleiche ich zuerst die Musik der drei Versionen, darnach den Text.

I.

B und *P* stehen miteinander in nahem Zusammenhang, denn sie kommen in folgenden Punkten überein:

1. in der Notenschrift;
2. in der melodischen Gestaltung der Kadenzen (Melodieabschnitte);
3. in dem Anfang des dreistimmigen Satzes;
4. in dem eigenartigen Zusammenklang im zweiten Takt vor dem Schluss des dreistimmigen Satzes, welcher hervorgerufen wird durch die parallele Fortschreitung zweier Sekunden zwischen Unter- und Mittelstimme. Das gleichzeitige Vorkommen dieser auffallend herben Dissonanzen in *B* und *P* fällt besonders ins Gewicht.

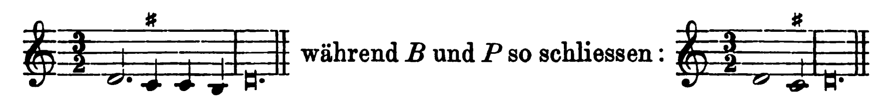
P unterscheidet sich von *B* und von *T* dadurch, dass es den Anfang der Oberstimme des zweistimmigen Satzes bis zum elften Takt incl. nicht enthält, sondern dieselbe erst vom zwölften Takt an erscheinen lässt (s. *diss.* p. 9). Es lässt sich jedoch nicht kontrollieren, ob diese Auslassung im Original M. S. schon vorhanden war, oder ob sie ein Versehen Percy's ist. (Vgl. auch F. M. Engl. Car. p. 61 f.)

Version *T* steht abseits von *B* und *P*; sie unterscheidet sich von *B* und *P* in allen Punkten, in denen letztere übereinkommen.

Die Abweichungen sind folgende:

1. *T* ist in weisser, *B* und *P* in schwarzer Notenschrift notiert, und zwar ist erstere eine jüngere, letztere eine ältere Notierungsweise.
2. *T* hat in der Oberstimme des zweistimmigen Satzes (F. M. Engl. Car. Facs. Syst. 3, 7.—11. Note) und in der des drei-

stimmigen (ib. Syst. 5, die letzten fünf Noten) folgende Kadenzbildung:



3. *T* hat, wie wir schon gesehen haben, einen anderen Anfang des dreistimmigen Satzes als *B* und *P*.

4. *T* hat an Stelle der oben ad 4) angeführten Dissonanzen parallele Terzenfortschreitungen gesetzt und dies durch eine andere Führung der Mittelstimme als in *B* und *P* erreicht. Diese Stelle ist nun von *T* offenbar im Sinne eines guten Zusammenklangs in Terzen anstatt der herben Dissonanz der Sekunden gebracht werden. —

Dass *T* jünger ist als *B* und *P* ergiebt sich in erster Linie aus der jüngeren Form der Noten, dann aber aus der Berücksichtigung des Wohlklangs durch bewusste Aenderungen dissonierender in konsonierende Intervalle, ein Vorgang, welcher hier jedenfalls besondere Beachtung verdient. Aus dem selbständigen Vorgehen der Version *T* erklärt sich auch die Variante zu Beginn des dreistimmigen Satzes. Was die Varianten der Kadenzbildung anbetrifft, so bietet *T* eine ältere Form mit einer Zwischennote [s. oben], während *B* und *P* die einfache anwenden, doch fällt dieser Umstand hier deshalb nicht ins Gewicht, weil beide Formen im XV. Jahrhundert vorkommen. Ein Beispiel hierzu ist eine Melodie aus dem Lochheimer Liederbuch (Chrysander, Jahrb. f. mus. Wissensch. Bd. II p. 113 ff.) aus dem XV. Jahrhundert, in welcher wir beide Kadenzbildungen in genauer Abwechslung gebraucht sehen. Zudem kommt der ältere Schluss mit der Zwischennote auch in *B* und *P* vor und zwar in der Oberstimme des fünften Taktes des dreistimmigen Satzes und am Schluss des zweistimmigen.

II.

Die Untersuchung der Textvarianten des *Agincourt*-Liedes wird die bisherigen Ergebnisse unterstützen. Das Metrum ist das kurze Reimpaar mit stumpfem Versausgang; die Reimstellung *a a a a*. Der lateinische Refrain bildet ein Kurzreimpaar mit trochäischen Füssen. — Ich setze zunächst den Text von *P*, als den besten, hierher mit Angabe der Varianten von *B* und *T*. Fehler von *P*, die mehr als orthographische sind, habe ich zu berichtigen gesucht. —

Deo gratias Anglia, redde pro victoria!
Owre kynge[1] *went forth to Normandy,*
With grace and myzt[2] *of chivalry;*
The God for him wrouzt[3] *marvelously,*[4]
Wherefore[5] *Englonde*[6] *may calle*[7] *and cry:* 5
Deo gratias,
Deo gratias Anglia redde pro victoria!

He sette a sege — the sothe[8] *to say —*
To Harflu toune[9] *with ryal aray;*
That toune he wan and made[10] *a fray,* 10
That Fraunce[11] *shall ruwe*[12] *til domes*[13] *day:*
Deo gratias!

Then[14] *went owre kynge with alle his hoste*[15]
Thorowe[16] *Fraunce for all the Frenshe boste;*
He spared no drede of leste[17] *ne most,*[18] 15*
Til he come to Agincourt coste:
Deo gratias!

Than — for a[19] *sothe — that knyzt comely*
In Agincourt[20] *feld he fauzt*[21] *manly;*
Thorow[22] *grace of God most mervelously*[23] 20
He had bothe feld[24] *and victory:*[25]
Deo gratias!

Ther dukys and erlys, lorde and barone[26]
Were take and slayne[27] *and that wel sone,*[28]
And some[29] *were ledde*[30] *in to Lundone*[31] 25
With joye and merthe[32] *and grete*[33] *renone:*[34]
Deo gratias!

Now gracious[35] *God he save*[36] *owre kynge,*
His peple[37] *and all his wel*[38] *wyllynge*[39]
Gef him gode lyfe and gode endynge,[40] 30
That we with merth mowe savely synge:[41]
Deo gratias!

[1] *Our kyng T.* [2] *myth BT.* [3] *wrouth BT.* [4] *mervelowsly T, mervelusly B.* [5] *Qwerfore T, wherfore B.* [6] *ynglonde T.* [7] *cal BT.* [8] *the sothe for PB, for sothe T.* [9] *tounn T.* [10] *mad T.* [11] *fraunse T.* [12] *rewe T.* [13] *domys T.* [14] *than B.* [15] *oste PB.* [16] *thorwe B.* [17] *lest B.* [18] *moste B.* [19] *a* fehlt in *P;* Zeile 18 lautet in *T: Than went hym forth owr kyng comely.* [20] *achyncourt T.* [21] *faunth T.* [22] *thorw BT.* [23] *mervelowsly T, myzty PB.* [24] *bothe the feld PB.* [25] *and the victory PB.* [26] Zeile 23 lautet in *T: Ther lordys eerlys and baroun.* [27] *slayn and takyn T.* [28] *ful soun T.* [29] *sume T, summe B.* [30] *browth T, ladde B.* [31] *londoun T.* [32] *blysse T.* [33] *greth T.* [34] *renounn T.* [35] *Almythy T.* [36] *kepe T.* [37] *pepyl T.* [38] *weel T.* [39] *welyng T.* [40] Zeile 30 lautet in *T: And geve hem grace withoutyn endyng.* [41] Zeile 31 lautet in *T: Than may we calle and savely syng.* * Vers 13—17 (3. Strophe) fehlt in *T.*

Aus der Vergleichung der drei Lesarten ergiebt sich zunächst der nahe Zusammenhang zwischen *P* und *B* und die isolierte Stellung von *T*. *P* und *B* weisen gemeinsame Verstösse gegen das Metrum auf in Vers 8, 20, 21, während *T* hier die bessere Lesart bezüglich des Metrums hat: überschüssige Senkungen fallen bei *T* fort (Vers 8, 21), fehlende Senkung wird durch Wahl eines geeigneten Wortes ersetzt (Vers 20). *P* und *B* einigen sich ferner in einzelnen Redewendungen gegenüber *T* und zwar in den Versen 18, 23, 28, 30, 31.

Die metrischen Varianten von *T*, welche augenscheinlich im Sinne absichtsvoller Verbesserungen zu deuten sind, bestärken die aus der vorangegangenen Kritik des musikalischen Teils gewonnene Anschauung, in *T* eine jüngere Lesart als *P* und *B* zu erkennen.

Schliesslich ist *T* auch seiner Strophenzahl nach abweichend von *P* und *B*; und zwar ist dorten die dritte Strophe von *P* und *B* ausgelassen (nämlich: »*Than went owr kynge with alle his hoste*« etc.), in welcher des englischen Königs Aufbruch und Zug nach dem Schlachtfeld geschildert wird. *T* setzt wieder da ein, wo die Schlacht beginnt. Unsere bisherigen Ergebnisse unterstützend, wenn auch nicht beweisend, wäre folgende Annahme: *T* hat Strophe 3, die für einen Zeitgenossen unentbehrlich war, einfach unterdrückt, da sie sich für einen späteren, wie etwas bloss Ueberflüssiges, ja Wiederholendes ausnahm. Hierauf aber hat *T* durch Veränderung der ersten Zeile der vierten Strophe (bei *T* die dritte) einen natürlichen Uebergang zu machen gesucht. Charakteristisch erscheint, dass diese Veränderung sich als eine Angleichung an einen Ausdruck der ausgelassenen Strophe darstellt, indem statt »*that knyzt*« der vermittelndere Ausdruck »*owr kyng*« (aus der ersten Zeile der ausgelassenen Strophe) gewählt wurde. —

Die Zusammenfassung dieser Untersuchungen, insbesondere aber die jüngere Notenschrift und der Nachweis absichtlicher Aenderungen in musikalischer und metrischer Beziehung, welche im Interesse einer besseren Lesart getroffen waren, drängen zu dem Resultat in *T* eine jüngere Version als *P* und *B* zu erblicken. —

Weitere hier in Frage kommende Varianten, welche eine kleinere Abweichung im Verlauf der Melodie bieten, sind die beiden Versionen von

O mistress mine (jonische Tonart),
Ch[2] I p. 103 und 105

für Instrumente zu Ende des XVI. Jahrhunderts aufgezeichnet. Version I aus *Consort lessons* 1599 (Ch[2] I p. 103 f.) unterscheidet sich dadurch von Version II aus *Fitzwilliam Virginal book* ca. 1600 (Ch[2] I p. 105, Ch[1] I p. 209), dass erstere in Takt 2 und 4 ohne

chromatische Erhöhung der vierten Stufe zur fünften aufsteigt, Version II dagegen die vierte Stufe erhöht und damit eine vorübergehende Ausweichung nach der Oberquinte andeutet.

B.

Varianten, welche die Tonalität als Ganzes berühren.

»*Green sleeves*« bietet in der älteren Fassung um das Jahr 1600 in *William Ballet's Lute book* (Ch[1] Facs. Plate 3; Ch[2] I p. 239) die dorische Tonart (beachte Takt 9 und 13). Die II. Version, geraume Zeit später, aus *Dancing master* 1686 (Ch[2] I p. 242) ist aeolisch, indem Takt 9 und 13 anstatt der grossen die kleine Sext der Tonleiter an entscheidender Stelle benutzt wird.

The London gentlewoman or the Hemp-dresser
Vers. I. aus *Dancing master* 1650 (instrumental). Ch[2] I p. 297.
Vers. II aus *Collection of new Songs* (vokal) 1685. Ch[1] I p. 313.

Der Titel weist in der Instrumentalversion auf eine Ballade, welche bei Ch[2] I p. 297 allerdings erst aus einer Sammlung des Jahres 1685 abgedruckt ist und inhaltlich dem Titel der Melodie vollkommcn entspricht. In demselben Jahr erscheint die Melodie in D'Urfey's (1649—1723) Vokalaufzeichnung zu einem von ihm neugedichteten Text. Beide Versionen bewegen sich im Tonumfang d'—d'', jedoch mit verschiedenem Grundton. Die Kadenzen sind hier ausschlaggebend. Bei Version I liegt die jonische Skala in der Originallage mit dem Grundton *c* vor. Dabei ist in der Melodiebildung auffallend, dass dieser Ton im Verlauf der Melodie nirgends auf schwerem Taktteil zur Geltung kommt, sondern nur als Durchgangston erscheint und selbst als Abschluss erst in der zweiten, minderbetonten, Takthälfte auftritt.

Anders bei Version II. Statt des Schlusstones *c* ist in den Melodieabschnitten *d* getreten und *f* zu *fis* erhöht, wodurch sich mit einem Male das Bild verändert. Der Abschluss *h*—*d* gestaltet sich als ein Nachschlag, auf der fünften Stufe des Grunddreiklangs endigend. Ob die Melodie ursprünglich so geführt war, erscheint mir sehr fraglich, da in den mir zugänglichen Melodieen aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts keine in ähnlicher Weise in der Quint des tonischen Dreiklangs schliesst. Zur Zeit der II. Version ist eine solche freiere Bildung eher anzunehmen. Wir haben in der Melodie »*The baffled knight*« aus wenig späterer Zeit, dem Jahre 1697 (Ch[2] II p. 69;

Ch[1] II p. 520), gleichfalls die nachschlagende Quint des tonischen Dreiklangs. Bemerkenswert ist der gleiche Anfang dieser Melodie und unserer Version II. — Vergleichen wir die Melodiebildung der beiden Versionen miteinander, so erscheint gleich zu Anfang der Version II der Grundton *g* im Gegensatz zu Version I stark betont, der Auftakt entspricht dem Metrum, ist aber im *Dancing master* (Version I) unterdrückt. Die Melodieführung in Version I, System 1, Takt 2 letzte Hälfte findet sich auf höherer Tonstufe in Version II in dem entsprechenden Takt der ersten Melodiereihe, jedoch nicht in dem der zweiten Reihe. Diese Transposition veranlasst den Quintsprung abwärts in Version II, System 1, Takt 3, um wieder die ursprüngliche Lage zu erreichen. — Es ist anzunehmen, dass in Version II das schwankende Verhältnis des Schlusstons zur sonstigen Melodiebildung, wie es in Version I zum Ausdruck kommt, auf sicheren Boden gestellt wurde durch Erhöhung von *f* zu *fis* und in enger Verbindung damit durch Umbildung der Kadenz im Sinne eines akkordischen Nachschlags. Hiermit war die transponierte jonische Skala auf *g* gewonnen. —

Kapitel II.

Melodiebildung.

Bei Untersuchungen über die Melodiebildung sind folgende Punkte zu berücksichtigen:

I. Der Tonumfang.
II. Gebrauch der Intervalle bezw. Tonschritte im Einzelnen.
III. Die Melodieführung im Allgemeinen.
IV. Die Kadenzen, d. h. die Gestaltung der Melodieschlüsse.
V. Variierungen korrespondierender Melodiereihen innerhalb ein- und derselben Melodie.
VI. Varianten aus verschiedenen Quellen.

In Bezug auf die beiden letzten Gesichtspunkte muss hervorgehoben werden, das volkstümliche Melodieen im Munde des Volkes mannigfachen, meist unbewussten Aenderungen ausgesetzt sind, welche in der Art ihrer Verbreitung ihre Erklärung finden. Varianten einer Melodie sind auch zuweilen in die schriftlichen Aufzeichnungen übergegangen. Besonderes Gewicht ist darauf zu legen, ob vokale oder instrumentale Aufzeichnungen vorliegen und, da wo es möglich ist, die sich aus der Art der Aufzeichnung ergebenden Varianten aufzudecken. — Obschon mit der Bildung einer Melodie ihr Rhythmus in innigstem Zusammenhang steht, sollen rhythmische Angelegenheiten

erst im folgenden Kapitel ausführlich besprochen werden, weil das Verhältnis von Rhythmus zum Metrum von besonderer Bedeutung sein wird.

I. Tonumfang.

Bei der Frage nach dem Tonumfang mussten diejenigen Melodieen ausgeschlossen werden, welche auf rein instrumentale Verwendung hindeuteten, weil deren Umfang von dem Bau und der Spielweise der Instrumente bedingt ist, deren Erläuterung über die Grenze unserer Aufgabe hinausfällt. Die ausgeschiedenen Melodieen sind reine Instrumentalstücke, welche in ihren Ueberschriften ausdrücklich als solche bezeichnet sind. —

Es bleiben für unsere Untersuchungen instrumentale Aufzeichnungen gesungener Melodieen in Menge übrig, aber es ist zu bedenken, dass diese oft die einzige Quelle der Balladenmelodieen bilden. Der Tonumfang konnte daher nur nach der Art der Aufzeichnung bemessen werden, in welcher uns die Melodieen überhaupt zugänglich sind. —

Ehe wir auf die Melodieen selbst eingehen, sei gesagt, dass bei Untersuchung der Engl. Car. XV. Jahrhundert, welche zweistimmig, mit nur ganz vereinzeltem Auftreten der Dreistimmigkeit, überliefert sind, in erster Linie der Tenor, d. h. die melodietragende Stimme, ins Auge zu fassen ist. Aus dem Verhältnis der Stimmen zu einander geht hervor, dass der Tenor hier in der Unterstimme zu suchen ist. Die Gegenstimme ist im Ganzen rhythmisch belebter, der Tenor in Rhythmus und Melodie einfacher und dem Metrum enger angepasst. Auch äusserlich scheint die Unterstimme als Tenor hervorgehoben zu sein, indem ihr bei sämmtlichen *Carols* im M. S. der Text untergelegt ist. Endlich entspricht es den Gepflogenheiten jener Zeit den Tenor im mehrstimmigen Satz einer der Unterstimmen, in keinem Falle der Oberstimme zuzuteilen. —

Die mehrstimmig überlieferten Melodieen bis zum XV. Jahrhundert inclusive nämlich das Kuckuckslied und die Engl. Car. bieten in Bezug auf Tonumfang keine Besonderheit; der Umfang einer None ist gewahrt.

Anders bei den einstimmig überlieferten »*Songs*» aus »*Songs & Madrigals*« (XV. Jahrhundert)!

Während *Kitt hath lost her kye* (ib. p. 1) — *The nightingale* (p. 8) — *Though that she cannot redress* (p. 9) — den Umfang einer None nicht überschreiten, erstrecken sich *To live alone* (p. 4) zum Umfang der Decime, *In May that lusty season* (p. 6) zur Oktave + Sexte und *Alone I live* (p. 3) zur Oktave + Septime. Der grosse

Umfang, besonders der beiden letzten Melodieen, wird uns im Verlauf dieses Kapitels im Zusammenhang mit anderen Erscheinungen zu weiteren Bemerkungen Anlass geben. Hier sei hinzugefügt, dass der Umfang der letztgenannten Melodie von keiner der späteren Balladenmelodieen erreicht wird.

Die Zusammenstellung weiterer Melodieen aus dem XV. und XVI. Jahrhundert in Chappell's Sammlung ergiebt folgendes Bild:

27	bleiben	im	Bereich	einer	Oktave
7	erreichen	den	Umfang	einer	None
5	»	»	»	»	Decime
6	»	»	»	»	Undecime.

Das XVII. Jahrhundert bietet uns:

58	Melodieen	im	Bereich	einer	Oktave
33	»	»	»	»	None
24	»	»	»	»	Decime
16	»	»	»	»	Undecime
7	»	»	»	»	Oktave + Quinte
3	»	»	»	»	Oktave + Sexte.

Im XVIII. Jahrhundert, soweit es in unserer Abhandlung berücksichtigt wird (s. Einleitung), erreichen:

8	Melodieen	den	Umfang	einer	Oktave
12	»	»	»	»	None
8	»	»	»	»	Decime
10	»	»	»	»	Undecime
3	»	»	»	»	Oktave + Quinte
2	»	»	»	»	Oktave + Sexte.

Diese Uebersicht, welche nur aus einer beschränkten Anzahl von Melodieen, wie sie Chappell bietet, gewonnen ist, giebt nur ein ungefähres Bild des Tonumfangs. Möglich wäre, dass eine Ausbeute der vielen noch unedierten handschriftlichen Melodieen in Bezug auf den Tonumfang unsere Ergebnisse modificierte. So, wie sie uns vorliegen, sind die Resultate nicht überraschend. Die Mehrzahl der Melodieen bis zum Beginn des XVIII. Jahrhunderts bleiben in dem Umfang einer None. Die knappe Zahl der einzubegreifenden Weisen aus den ersten Jahrzehnten des XVIII. Jahrhunderts ändert nur wenig am Bilde des Ganzen, denn rechnet man die Decime zu einem bequemen Stimmumfang mit, so sind auch hier die diesen Umfang überschreitenden Melodieen in der Minderzahl.

II. Gebrauch der Intervalle bezw. Tonschritte im Einzelnen.

Die aus dem oben angeführten Grunde nur von der Frage nach dem Tonumfang ausgeschiedene Gruppe volkstümlicher Musik, nämlich einige Tänze und sonstige Instrumentalstücke, sind selbstverständlich in diese und alle weiteren Untersuchungen dieses Kapitels einbegriffen.

Von grosser Bedeutung für den volkstümlichen Gesang ist die Anwendung sangbarer, d. h. leicht zu intonierender Intervalle. Ein angemessener Wechsel von stufenweiser Fortschreitung mit Sprüngen sagt einer volkstümlichen Melodiebildung am meisten zu. Auffallende Tonfortschreitungen müssen verschieden beurteilt werden, je nachdem ob Vokal- oder Instrumentalstücke vorliegen, wobei noch die ersteren nach der Art ihrer Ueberlieferung, in vokaler oder instrumentaler Fassung, unterschieden werden.

Wir gruppieren daher das uns vorliegende Material volkstümlicher Musik in nachstehender Weise:

1. Ursprünglich gesungene Melodieen.

a) In vokaler Ueberlieferung.

Bei Beobachtung des Gebrauchs der Intervalle kommen zwei Möglichkeiten in Betracht, nämlich ob auffallende Tonfortschreitungen innerhalb einer Melodiereihe oder nach einem Melodieeinschnitt angewendet sind. Erstere Anwendung ist aufs engste mit der Formation eines Melodieabschnittes verbunden, letztere ist das Ergebnis der Anreihung zweier Melodieabschnitte; sie fällt deshalb nicht ganz so stark ins Gewicht, weil es sich hier nicht um eine ununterbrochene melodische Linie, sondern um einen neuen Einsatz handelt. Daher ist auch die Wirkung eine verschiedene. Ich trenne also diese beiden Fälle, indem ich voranstelle:

α) Tonfortschreitungen innerhalb eines Melodieabschnitts.

Es begegnen uns neben anderen, an späteren Stellen anzuführenden Eigentümlichkeiten[1]) zuerst in »*Songs & Madrigals*« XV. Jahrhundert, auffallende Melodiefortschreitungen.

Zwei Quartensprünge in abwärtsgehender Richtung, so dass der tiefere Ton der ersten Quarte, den oberen der zweiten bildet, finden wir bei der Melodie:

1) Die weiteren Beobachtungen in Bezug auf die »*Songs*« fallen unter die verschiedenen in der Folge aufgestellten Gesichtspunkte, deren spätere Zusammenstellung uns erst ein einheitliches Bild in Bezug auf die Melodiebildung im Allgemeinen zu geben vermag.

»*To live alone*« (*Songs & Madrigals*, p. 5 System 2 Takt 5)

und in:

»*In May that lusty season*« (ib. p. 7 System 1 Takt 5).

Diese nicht leicht zu intonierende Fortschreitung kommt sonst in den »*Songs*« nicht vor, deren Melodieführung im Uebrigen in sangbaren Intervallen fortschreitet.

In ähnlicher Weise aufeinanderfolgende sprunghafte Melodieschritte in gleicher Richtung, welche einer guten Melodieführung nicht entsprechen, begegnen uns in folgendem Beispiel:

Come shepherds deck your heads.
Ch[2] I p. 168 aus Friesche Lust-Hof 1621.
[Ch[1] vacat.]

Auf den Quintsprung System 1, Takt 1 folgt die grosse Terz, wie aus dem authentisch beigegebenen Auflösungszeichen (Takt 3) hervorgeht. Die Melodieführung des ersten Taktes ist für eine Vokalmelodie volkstümlicher Art auffällig, weil sie schwierig zu intonieren ist und eine Melodie im Munde Vieler nach sangbaren Tonschritten strebt; gerade diese dienen dazu, ihr Verbreitung und damit Volkstümlichkeit zuzusichern.[1]) —

Melodiesprünge in übermässigen oder verminderten Intervallen und in der grossen Septime verdienen des Weiteren hervorgehoben zu werden.

Die verminderte Quarte ist abwärts und aufwärts gebraucht in:

A young man sat sighing.
Ch[2] I p. 108 System 1 Takt 1; System 2 Takt 3; System 5 Takt 1; p. 109 System 3 Takt 1; aus Stafford Smiths' *Musica antiqua*, XVII. Jahrhundert, 2. Hälfte.
[Ch[1] vacat.]

Im 1. Takt des 1. Systems ist es der Sprung abwärts von *c* zum Leitton *gis*, welcher die verminderte Quarte bildet. Dies nämliche Intervall ist aufwärts zwar innerhalb eines Melodieabschnittes aber doch nach einer analog dem Versbau gebildeten Caesur angewendet in p. 108 System 2 Takt 3, System 5 Takt 1, p. 109 System 3 Takt 1. Dieser kleine melodische Einschnitt ist es gerade, welcher dadurch, dass dem Sänger hier Zeit gelassen wird, die Schwierigkeit der Intonation vermindert.

---

1) Eine zweite Melodie unter demselben Titel s. unter Abschnitt III dieses Kapitels.

Die übermässige Quarte (tritonus) findet sich in einer Melodieaufzeichnung aus dem Jahre 1700:

I have but a mark a year aus *Pills to purge melancholy.*
Ch² II, p. 87 System 1 Takt 3 aufwärtsgehend.
[Ch¹ I p. 357].

β) Tonfortschreitungen nach einem Melodieabschnitt.

Hey then up go we
aus Stafford Smith's *Musica antiqua*, XVII. Jahrhundert.
Ch² I p. 204 System 3 Takt 4 zu System 4 Takt 1; p. 205 System 1 Takt 2—3.

An der erstgenannten Stelle springt die Melodie eine grosse Septime aufwärts. — An der zweiten Stelle (am Schluss des Stückes) giebt die Melodie den jubelnden Ausruf des Verses: »*and hey then up go we*« durch den energischen Aufschwung nach g^2 (in Oktaven- und Terzensprung aufsteigend) in treffender Weise wieder.

Das Intervall der verminderten Oktave wird einer Singstimme in

We be soldiers three aus *Deuteromelia* 1609.
Ch² I p. 133 Takt 8—9
[Ch¹ I p. 77]

zugemutet. Die Schwierigkeit auch für den geübten Sänger, dieses Intervall zu treffen, drängt dazu eine ursprünglich andere Lesart dieser Melodie anzunehmen. Die Melodieabschnitte Takt 4, 8, 12 enden auf dem Leitton. An oben genannter Stelle ergiebt sich durch den Sprung vom Leitton *fis* zum oberen *f* die verminderte Oktave.[1])

b) In instrumentaler Ueberlieferung.

Die zahlreicheren Abweichungen von den Erfordernissen einer sangbaren Melodie, welche die Balladenmelodieen instrumentaler Aufzeichnung aufweisen, fallen nicht so sehr ins Gewicht, weil das Instrument eine freiere Behandlung der Melodie zulässt. Hiermit sollen jedoch grosse Melodiesprünge oder auffallende Intervalle nicht ohne weiteres einer instrumentalen Bearbeitung zugeschrieben werden, namentlich dann nicht, wenn die Melodieführung im Uebrigen gesangsmässig ist.

---

1) Ch¹, leider ohne bestimmte Quellenangabe, endigt seine Melodieabschnitte auf der zweiten Stufe der Tonleiter, wodurch an der betr. Stelle sich das sangbare Intervall der kleinen Sexte ergiebt.

α) Tonfortschreitungen innerhalb eines Melodieabschnitts.

Sprünge in grösseren Intervallen als die Oktave bieten uns:

Drive the cold winter away aus *Dancing master 1650*
Ch² I p. 173 System 2 Takt 3—4. [Ch¹ I p. 194.]

Gerade innerhalb des Melodieabschnitts ist hier der aufwärtsgehende Decimensprung auffällig, zumal er in der Kadenz auftritt. Dass diese Melodie gesungen wurde, beweist fürs erste ihr Titel im »*Dancing master*«, welcher dem Refrain einer bei Ch² I p. 172 bis 173 abgedruckten Ballade entnommen ist, dann aber auch die Uebernahme dieser Melodie und der Ballade in eine spätere Sammlung für eine Singstimme, die uns aber durch Chappell nicht zugänglich geworden ist.

To all you ladies now at land aus *Watt's musical miscel lany 1730.*
Ch² II p. 154 System 1 Takt 1. [Ch¹ II p. 508.]

Hier ist ganz ähnlich wie oben, der Decimensprung aufwärts angewandt. —

Das Intervall der Septime, welches nirgendwo im Sinne des modernen Dominantseptimen-Akkordes in der Melodiebildung unserer englischen Balladen angewandt ist, finden wir in:

Newcastle aus *Dancing master 1650*
Ch² I p. 188 System 3 Takt 2. [Ch¹ I p. 340.]

Analog System 2 Takt 2 und System 3 Takt 4 wäre an Stelle der Septime der Oktavensprung zu erwarten. [1])

β) Tonfortschreitungen nach einem Melodieabschnitt.

Bei Aneinanderreihung der Melodieabschnitte ergeben sich grössere Intervalle als die Oktave in:

Green Sleeves aus *W. Ballet's Lute book, ca 1600*
Ch² I p. 239 System 3 Takt 4 bis System 4 Takt 1.

Aus der Wiederholung des Melodieabschnitts System 3 Takt 1—4 ergiebt sich der aufwärtsgehende Decimensprung.

Auch die Melodie:

Tom a Bedlam aus einem *Virginal ms.* (XVII. Jahrhundert 1. Hälfte)
Ch² I p. 175 System 4 Takt 1 [Ch¹ I p. 335]

---

1) Ch¹ (*Dancing master*, welche Ausgabe?) hat an der entsprechenden Stelle einen Oktavensprung.

bietet den Decimensprung aufwärts nach dem Abschnitt bezw. Versende.

Fain I would aus *Dancing master 1650*
Ch [2] I p. 293 [Ch [1] II p. 440]

bietet p. 294 System 2 Takt 2 den Nonensprung aufwärts nach einem Melodieeinschnitt. Die stark veränderte Virginalversion aus derselben Zeit (Ch [2] I p. 295 oben) hat an der entsprechenden Stelle eine andere Melodieführung. Von dem Einsatz auf dem hohen *f* (p. 294 System 2 Takt 2) an ist sie aber gleich. Dieser Umstand lässt erkennen, dass der betreffende Ton (*f*) für die Melodie ein wesentlicher ist. Der Originaltext fehlt. — (Vgl. *diss.* p. 43 f.)

Molly's hoop, aus *Wright's Country dances*, XVIII. Jahrhundert erstes Drittel,
Ch [2] II p. 178 System 4 Takt 3—4 [Ch [1] II p. 650].

Der Undecimensprung aufwärts steht hier nach einem Melodieeinschnitt. Es scheint, als ob hierdurch und durch den unmittelbar folgenden abwärts gehenden Septimensprung gerade am Schluss der Melodie der refrainartig auch innerhalb der Strophe auftretende Ausruf »*O mother a hoop*« besonders markant gestaltet werden sollte. Auch ist hier die verminderte Quarte (System 1 und 2 Takt 2—3) als verbindendes Intervall zweier Melodieabschnitte gebraucht. —

Whoop do me no harm good man aus *First booke of Ayres by W. Corkine 1610*
Ch [2] I p. 96 System 3 Takt 2—3 [Ch [1] I p. 208].

Der Originaltext fehlt. In Ch [2] ist vermutungsweise den letzten vier Takten die Ueberschrift der Melodie (als Refrain?) untergelegt. Unschwer wäre damit der Septimensprung aufwärts aus der Wirkung der Textworte, als eines Ausrufes, zu erklären. Man beachte dabei besonders, dass das zweigestrichene *d* lang ausgehalten wird. —

The baffled knight aus *Youths delight 1697*
Ch [2] II p. 69 System 1 Takt 2 [Ch [1] II p. 520].

Die grosse Septime, als aufwärtsgehender Intervallsprung nach einem Melodieeinschnitt gebraucht, war auch bereits in einer vokalen Aufzeichnung (*diss.* p. 20) nachgewiesen.

Auffallend ist die durch die verminderte Quinte herbeigeführte Melodieführung in:

The maid peeped out at the window aus *Dancing master 1650*
Ch [2] I p. 296 System 1 Takt 2—3 [Ch [1] I p. 274].

Mit gutem Grund wird in Ch [2] auf den Unterschied in der Tonalität dieser Melodie bei Ch [1] aufmerksam gemacht. Dort steht sie in

dorischer, hier in der Durtonart, beide Male auf der *G*-Stufe. Der verminderte Quintsprung von Takt 2—3 ist beachtenswert, der darauf folgende Gang durch den Tritonus *b—e* (Takt 3) aber ist nur scheinbar, da hier wie in System 2 Takt 1 ein nicht vorgezeichnetes *es* zu lesen sein wird.

2. Tänze und sonstige Instrumentalstücke.

Wir haben es hier mit Melodieen zu thun, welche von vornherein für ein Instrument erfunden wurden. Hieraus geht klar der Unterschied von den Melodieen der vorigen Kategorie hervor. Hatten diese in ihrer instrumentalen Einkleidung die Aufgabe eine ursprünglich gesungene Melodie mehr oder weniger treu wiederzugeben, so ist hier die Melodiebildung von Rücksichten auf die Sangbarkeit frei. Der Gebrauch von Intervallen, welche grösser als eine Oktave sind, hat hier zuweilen eine andere Bedeutung als bei den gesungenen Melodieen, die bei Betrachtung der Melodieführung im Allgemeinen ihre Erklärung finden wird.

III. Die Melodieführung im Allgemeinen.

1. Ursprünglich gesungene Melodieen.

a) In vokaler Ueberlieferung.

Zu den Vorzügen einer Gesangs-Melodie gehört eine möglichst gleichmässige Ausnützung des jeweiligen Tonumfangs derselben. Das Verharren eines Melodieabschnittes in der oberen Stimmlage und das Ueberspringen und Verharren eines folgenden in die tiefere Lage, oder umgekehrt, stört den Zusammenhang der Melodie in empfindlicher Weise. Hierzu bieten zwei Melodieen aus »*Songs & Madrigals, XV Cent.*« Beispiele. Gerade in diesem Punkt unterscheiden sie sich von den übrigen *Songs*.

Alone I live[1]) (*Songs & Madr.* p. 3—4).

bewegt sich von ihrem Beginn (p. 3 System 2 Takt 4) bis zum Melodieabschnitt p. 4 System 1 Takt 3 im Umfang der Undecime c^1—f^2 in schöner Melodieführung. Der folgende Abschnitt (p. 4 System 1 Takt 4 bis zu Ende) ist mit einem Male nach der tiefen Stimmlage g—f^1 versetzt. Die Melodieführung ist hier im Gegensatz zu den vorigen Abschnitten meist sprunghaft. Der Halbschluss auf dem tiefen *g* weist auf eine Fortführung des Tonstückes, welches durch die Wiederaufnahme des Anfangs (p. 3 System 2 Takt 4 bis System 3 Takt 6) in

1) Vom Herausgeber der »*Songs*« um einen Ton tiefer transponiert.

hoher Lage einsetzend, einen wirksamen Gegensatz hervorruft. Der eigenartige Wechsel der Tonlage in dieser Melodie lag vielleicht in der Absicht des Komponisten, in die sich in diesem *Song* viermal wiederholenden Verse: *Alone I live alone and sore I sigh for one* einen musikalischen Kontrast zu bringen.

In May that lusty season (ib. p. 6—7).

Drei Abschnitte lassen sich unterscheiden, von denen jeder in einem gewissen Tonumfang verbleibt. Damit ist gerade die Melodie in ihrer Einheit zerrissen. Man beachte den ersten Abschnitt von System 2 Takt 2 bis System 3 Takt 7, welcher sich im Bezirk von d^1—c^2 bewegt. Abschnitt 2 von p. 6 System 4 letzter Takt bis p. 7 System 2 Takt 5 verweilt im Umkreis von a—g^1. Abschnitt 3, p. 7 System 2 Takt 5 verlässt diese Region gänzlich und geht in die höhere Lage von f^1—f^2 über. Die Linien der Melodie sind mit einem Schlage in die Höhe gerückt.

Es ist schwer für diese Erscheinung speziell bei vorliegender Melodie eine genügende Erklärung zu finden. Der Text, eine Verherrlichung des Mai, bietet keine Kontraste. Die Erwähnung des fröhlichen Gesanges der Vögel ist bei der musikalischen Darstellung gerade in die tiefste Lage versetzt und der plötzliche Wechsel der Stimmlage im dritten Melodieabschnitt ist ein musikalischer Gegensatz, welcher durch die Dichtung nicht veranlasst ist. Der grosse Tonumfang der beiden soeben besprochenen »*Songs*« kam der Melodie im Grossen und Ganzen nicht zu statten. Nur stückweise wurde der Tonumfang benutzt. Im Gegensatz zu dieser scheinbaren Unbeholfenheit bei Ausnützung eines grossen Tonumfangs werden wir in den späteren Balladenmelodieen einen günstigen Einfluss desselben auf die Linien der Melodie in den folgenden Beispielen beobachten. Der Tonumfang wird hier im besten Sinne ausgenutzt, indem die Führung in grossen Linien, welche durch beharrliches Verfolgen einer auf- oder abwärtsgehenden Richtung erreicht wird, der Melodie zugleich Schwung verleiht. Als Beispiele mögen dienen:

The fairest nymph the valleys aus Friesche Lust-Hof 1634 Ch² I p. 170—171 [Ch¹ I p. 319].

Die p. 171 System 1 Takt 4 bis System 2 Takt 2 sequenzartig absteigende Melodieführung legt den Umfang einer Decime (f^2—d^1) zurück.

Sir Edward Noel's delight aus Friesche Lust-Hof 1634 Ch² I p. 263 System 1 Takt 2—4.

Auch hier im Umfang der Decime (e^2—c^1) absteigend.

The lass of Cumberland
M. S. der *Music School Coll. 1670*
Ch² II p. 24 [Ch¹ II p. 504].

Von System 1 Takt 3 an geht die Melodie aufwärts und vom Höhepunkt (*es*²) System 2 Takt 1 allmählich absteigend bis zum Schluss. Sie bewegt sich dabei im Umfang der Undecime.

In January last aus *Playford's Choice Ayres 1679*
Ch² II p. 30—31 [Ch¹ II p. 576].

Sowohl in den ersten beiden Takten, als auch p. 31 System 1 Takt 1—2 ist die Melodie absteigend durch den Umfang der Undecime geführt, welchen sie auch in aufwärtsgehender Richtung in den letzten Takten p. 31 System 3 zurücklegt. —

Come lasses and lads aus »*Pills*« 1719
Ch² II p. 114 [Ch¹ II p. 532].

Bereits in den ersten vier Takten bewegt sich die Melodie in absteigender Richtung durch das Intervall der Undecime. Ihr Gesammtumfang ist eine Oktave + Sexte.

Es sei noch die spätere Version der Melodie *Dulcina* aus *Pills* 1720 Ch² I p. 162 [Ch¹ I p. 143] angeführt. Die Melodie durchschreitet in anderthalb Takten (Takt 1—2 und deren Wiederholungen) das Intervall der Decime.

b) In instrumentaler Ueberlieferung.

Gewaltsame Unterbrechung des melodischen Flusses durch Versetzung eines Teils der Melodie in eine andere Lage — dieser Vorgang spielt sich hier im Innern eines Melodieabschnittes ab — ist bei zwei Melodien zu beobachten:

My Robin is to the green-wood gone aus *Fitzwilliam Virginal book* um 1600
Ch² I p. 153 System 1 Takt 2—4, wiederholt System 2 Takt 2—3.

Die Stelle ist durch den Septimensprung plötzlich in eine höhere Lage getrieben. Durchaus vokalmässig wäre die Versetzung der Noten *c*—*d*—*a* um eine Oktav tiefer, so dass zu lesen wäre:



Ist auch der Septimensprung an sich bereits beobachtet worden, so fällt doch hier in der Virginalversion auf, dass die beiden ein Melodieglied abschliessenden Takte (3 und 4) in die höhere Lage gerückt sind. Bei der Wiederholung (System 2 Takt 2—4) schliesst freilich der neue Melodieabschnitt unmittelbar an den nämlichen Ton des dritten Taktes, das eingestrichene *a*, an. In beiden Fällen jedoch erscheint mir die Virginalfassung nicht vokalmässig.

Upon a summers day aus *Dancing master 1650*
Ch² I p. 318 System 2 und 4 Takte 1—4 [Ch¹ I p. 255].

Ganz eigenartig sind durch den aufwärtsgehenden Septimensprung d^1—c^2 die 3 Melodietöne *c*—*d*—*e* vom Vorausgehenden und durch den abwärtsgehenden Septimensprung e^2—f^1 vom Nachfolgenden getrennt. Der melodische Fluss ist durch recht unsangbare Intervalle unterbrochen. Zu bemerken ist, dass sich die Stelle in System 4 wiederholt. Man wird hier kaum die ursprünglich gesungene Fassung vor sich haben. — Der Text ist bei Chappell nicht mitgeteilt.

Eine Melodieführung, welche als Folge instrumentaler Ueberlieferung einer Balladenmelodie erscheint, ist der Anfang von

Light o'Love aus *W. Ballet's Lute book. Trin. Coll. Dublin ca. 1600*
Ch² I p. 82 [Ch¹ I p. 224].

Die ersten beiden Takte, welche sich im Verlauf der Melodie noch zweimal wiederholen, sind akkordisch geführt und deuten auf eine Umbildung für die Laute. In zeitgenössischen Gesangsmelodieen finden wir eine ähnliche Melodiebildung nicht vor. —

Die eigentümliche, bei einzelnen »*Songs*« beobachtete Benutzung des Tonumfangs, wobei einzelne melodische Abschnitte gewisse höhere oder tiefere Tonlagen bevorzugten, ist in den instrumental überlieferten Balladen so wenig wie bei den vokalen Ueberlieferungen anzutreffen gewesen. Vielmehr beobachten wir auch in den für Instrumente aufgezeichneten Balladen in der Regel und besonders bei grossem Tonumfange grosse und schwungvolle Führung der Melodie. Hierzu lassen sich folgende Beispiele anführen:

Watkins ale aus *Fitzwilliam Virg. book ca 1600*
Ch² I p. 265 [Ch¹ I p. 137].

Die Umrisse des Abschnittes System 1 im Grossen ergeben eine beharrlich absteigende Melodielinie, System 2 eine allmählich im Tonumfang einer None aufsteigende, System 3 eine wiederum absteigende; in allen diesen Fällen das Motiv dreimal vorwärts schiebend. Die

konsequente Verfolgung einer bestimmten Richtung bedingt dabei die gleichmässige Ausnutzung des Tonumfangs.

The hunter in his career aus *Gordon Lute book 1627*
Ch² I p. 198 [Ch¹ I p. 256].

Diese Melodie kann wohl als Muster ebenmässiger Melodieführung angesehen werden. In den beiden Anfangstakten im Umfang einer Decime absteigend, erreicht die Melodie erst mit dem zweiten Abschnitt (System 3 Takt 1 und 2) ihren tiefsten Ton, das eingestrichene *c*, um alsdann mit trefflicher Ausnutzung des schon im zweiten Abschnitt benutzten Motivs [Notenbeispiel] zum Höhepunkt d^2 aufzusteigen und darauf gleich dem ersten Abschnitt abzuschliessen. —

Drive the cold winter away aus *Dancing master 1650*
Ch² I p. 173 [Ch¹ I p. 194].

In kecker Weise legt der Melodieanfang in den ersten beiden Takten aufwärts steigend den Tonumfang der Decime zurück. Ganz allmählich wird in System 2 die Melodie abwärts geführt, bis der energische Decimensprung aufwärts (siehe *diss.* p. 21) am Schluss dieses Abschnittes auf eine Fortsetzung hinweist, die durch Wiederholung der zweiten Melodiereihe und Abschluss auf dem Grundton erfolgt.

Who list to lead a soldiers life aus *Dancing master 1650*
Ch² I p. 303 [Ch¹ I p. 144].

Hier wird erst im zweiten Melodieabschnitt das melodische Motiv des ersten Abschnittes weiter abwärtssteigend geführt, wobei der Umfang der Decime System 2 Takt 1—2 zurückgelegt wird, um dann allmählich zum Hauptabschluss auf *a* zu gelangen. —

The northern lass aus *Apollo's Banquet 1669*
Ch² II p. 21 [Ch¹ II p. 560].

Die Stelle System 1 Takt 5 bis System 2 Takt 3 zeigt uns als Nachsatz der ersten viertaktigen Reihe eine Steigerung des ersten Gedankens zu grösserer Höhe, stufenweise durch den Umfang einer Oktave steigend, während die None des Grundtons durch ♭ erniedrigt wird.

(Die nämliche Stelle p. 22 System 3 Takt 1—4.)

Bemerkenswert ist:

1. Die abwärtsgehende Melodieführung, welche, wo immer sie vorkommt, die sechste Stufe der transponierten aeolischen Tonleiter (*es*) vermeidet. Die absteigende Sechzehntel-Figur p. 21 System 2 Takt 2 und p. 22 System 3 Takt 3 hat sich in der charakteristischen Tonfolge *f—d—c—a* eng an die

ebenfalls abwärtsführende Melodiebildung in p. 21 System 1 Takt 3—4 angeschlossen.

2. Die permanente Erniedrigung der zweiten Stufe über der Oktav des Grundtons durch ♭. Dadurch ergiebt sich von der ersten zur zweiten Stufe der Ganztonschritt in der unteren, der Halbtonschritt in der oberen Oktave. Diese erniedrigte zweite Stufe kommt nun ebensowohl als flüchtiger Durchgangston (p. 21 System 2 Takt 1) wie als Melodienote auf gutem Taktteil (System 2 Takt 4 etc.) vor; in beiden Fällen ist die Melodie stufenweise von *d* aufwärts geführt. Allem Anschein nach deutet dies *as* auf eine vorübergehende tonale Ausweichung nach der Dur-Skala mit dem Grundton *es*, sowohl bei der Stelle p. 21 System 2 Takt 1 als auch in den folgenden Stellen Takt 4 und noch mehr p. 22 System 2 Takt 2, wo auf dem ersten Taktteil *es* den natürlichen Grundton zur Melodienote *g* bilden würde. — Wenngleich die früheste Version bei Ch[2] gegeben ist, so deutet die Ausdehnung der Melodie, verglichen mit der p. 22 mitgeteilten Strophe der Ballade auf eine willkürliche Erweiterung. Eine spätere, ebenfalls instrumentale Version von 1680 enthält nach Angabe des Herausgebers der neuen Edition die Stelle p. 22 System 1 Takt 2 bis System 2 Takt 4 incl. nicht. Sie entspricht damit vollkommen dem Bau der Strophe. — Leider ist uns keine der späteren Versionen mitgeteilt oder zugänglich geworden.

I often for my Jenny strove aus *Banquet of music 1689*
Ch[2] II p. 61 System 1 Takt 1—2 [Ch[1] II p. 591]

durch eine Undecime von der Höhe zur Tiefe und Takt 3—4 wieder zur ursprünglichen Höhe geführt. Eigentümlich ist die in Terzensprüngen aufwärts schreitende Melodiebildung System 1 Takt 3. (Weiteres hierüber s. unter Rubrik V dieses Kapitels.)

c) Ungewiss ob vokale oder instrumentale Ueberlieferung.

Young Jemmy aus *The genteel companion for the Recorder 1683*
Ch[2] II p. 36 [Ch[1] II p. 525].

Aufsteigende Melodielinien über das Versende hinaus im Umfang einer Decime: System 1 Takt 1—2. P. 37 System 1 Takt 1—3 erstreckt sich diese Linie bis zur Oktave + Quinte.

Zum Unterschied von den unter a) angeführten »*Songs*« lässt sich in den Balladenmelodieen eine Verwertung des Tonumfangs zu Gunsten der Melodiebildung nachweisen. Es ist deutlich zu ersehen,

dass der auffallend grosse Tonumfang jener »*Songs*« in ganz anderer Weise ausgebeutet wurde als in den später auftretenden Balladen. Dort, wie schon gesagt, war es das Festhalten einzelner Melodieabschnitte an gewissen Tonbezirken bald in höherer, bald in tieferer Lage, welches in den Balladen nicht zu beobachten war, hier die Durchschreitung eines grossen Tonumfangs innerhalb eines Melodieabschnittes. — Zu bedauern ist, dass die kärgliche Anzahl hierhergehöriger Melodieen aus dem XV. Jahrhundert kein Gesammtbild jenes Zeitabschnittes bieten kann.

2. Tänze und sonstige Instrumentalstücke.

Wir beobachten hier zweierlei: einmal dass, ähnlich wie bei den Balladen, grosser Tonumfang auch grosse Melodielinien hervorruft, dann auch, dass einige Instrumentalstücke sprungweise von einem Tonbezirk in den anderen übergehen und damit die melodischen Linien unterbrechen.

Im Allgemeinen sind die Tonfortschreitungen freier, da die Rücksicht auf die Sangbarkeit hier wegfällt.

Beispiele der ersten Art sind:

Pauls Wharf aus *Fitzwilliam Virg. book ca. 1600*
Ch[2] I p. 266 [Ch[1] I p. 130].

System 1 Takt 1—2 abwärts schreitend im Umfang einer None; die beiden nächsten Takte, welche den Nachsatz bilden, den grösseren Umfang der Undecime durchmessend. Beide Melodiereihen gehen von der Höhe zur Tiefe.[1])

The milk-maids dance aus *Dancing master II vol. (1652?)*
Ch[1] I p. 282 [Ch[2] vacat].

Die in grossen Linien ab- und aufsteigende Melodieführung System 1 Takt 1—6 ist vorzugsweise sprunghaft.

The king's Jig aus *Dancing master 1686*
Ch[2] II p. 49 f. [Ch[1] II p. 495].

Diese ursprüngliche Instrumentalmelodie erschien mit einem von Thomas D'Urfey hinzugedichteten Text, der auch bei Chappell abgedruckt ist, im Jahre 1684. Aus Chappell's Mitteilungen (Ch[2] II p. 51 Absatz 2f.) geht hervor, dass dieser »ländliche« Tanz, wie die Jigs überhaupt in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts von

---

1) Weiteres über diese Melodie unter Rubrik V dieses Kapitels. — Die Version in Ch[1], ohne bestimmte Angabe seiner Quelle, giebt der Melodie ganz andere Accente. Vielleicht eine irrtümliche Auffassung der Notenwerte?

Personen aller Stände getanzt wurden, vielleicht am englischen Hofe in Gebrauch war.

Die Melodie scheint als Tanz nicht allzulange existiert zu haben, denn D'Urfey, der Textdichter, schreibt bei Herausgabe seiner Dichtungen (mitgeteilt bei Ch[2] II p. 51): »*Several new songs by Tho. D'Urfey, Gent. set to as many new tunes by the best masters in music fol. 1684*«. Die Bezugnahme D'Urfey's auf die Melodie spricht sich in der Ueberschrift aus:

»*The Winchester wedding:*
set to the king's Jigg a country dance.«

Neben der gleichmässigeren Ausnützung des Tonumfangs bemerken wir, dass der instrumentale Charakter der Melodie erhalten geblieben ist. P. 50 System 5 Takt 1 ist ganz in instrumentaler Art erfunden. Auch System 4 Takt 1 deutet mehr auf instrumentale als auf vokale Schreibweise. —

Beispiele der zweiten Art, in welchen die Melodie plötzlich in eine andere Lage übergeht, sind in unserer Sammlung nur vereinzelt anzutreffen. Die Linien der Melodie stehen hier nicht in dem Zusammenhang und Anschluss an einander, wie in den bisher angeführten Balladen und Instrumentalstücken, sondern sie sind getrennt. Diese Verschiedenheit ist begründet im Wesen der Instrumente und ihrer Behandlung.

Roger of Coverly aus *Playford's Division Violin 1685*
Ch[2] II p. 45 [Ch[1] II p. 535].

Die erste viertaktige Reihe bewegt sich in dem Umfang von *a—d²*. Die beiden folgenden viertaktigen Reihen stehen um eine Oktave höher. Sie benutzen genau dieselben Melodiewendungen in der mittleren Caesur und beim Abschluss der Reihe, wie sie in der ersten Melodiereihe vorkommen. (Vgl. p. 45 System 1 Takt 2 und System 2 Takt 1 mit System 2 Takt 3 und System 3 Takt 2 wie auch mit p. 46 Takt 1 und 3.) Die Gegenüberstellung der tiefen und hohen Tonlage, welche wir zwar nicht bei den Balladen, wohl aber bei zwei »Songs« aus dem XV. Jahrhundert in Ueberlieferung für die Singstimme wahrgenommen haben, dient dazu die jedesmal in gleicher Weise abschliessenden melodischen Reihen zu variieren. — (Vgl. noch die Bemerkungen zu dieser Melodie unter Rubrik IV dieses Kapitels.)

The cobblers Hornpipe aus *Dancing master 1701*
Ch[2] II p. 80 [Ch[1] II p. 594].

Die zweite Melodiereihe (System 2) steht um eine Oktave höher als die erste, womit, neben den melodischen Veränderungen, ein gewisser Kontrast beabsichtigt und hervorgerufen wird.

Beispiele instrumentaler Melodiebildung, welche Varianten zu Vokalmelodieen bilden, sind unter Rubrik VI dieses Kapitels zu finden.

IV. Kadenzen.

1. Ursprünglich gesungene Melodieen.

a) In vokaler Ueberlieferung.

Unter Kadenzen sind die Abschlüsse einer Melodie oder eines Melodieabschnittes zu verstehen. Die normale, stufenweise in den Schlusston einlaufende Kadenz kann auf- oder abwärtssteigend gebildet sein; der direkt in den Schlusston überleitende heisst der Leitton.

In den hierher gehörenden Melodieen des XV. und XVI. Jahrhunderts sind noch zwei andere Kadenzbildungen zu beachten, zunächst eine bereits im XIV. Jahrhundert vorkommende Wendung, welche beim aufwärts gehenden Schluss zwischen dem Leitton und dem Schlusston einen dritten Ton einschiebt, z. B. in folgender Weise:



Der eingeschobene Ton ist in diesem Falle *a*. Die *Engl. Car. XV Cent.* bieten in der Oberstimme zahlreiche Beispiele dieser Form, wovon ich hier nur folgende Stellen anführe:

							Uebertragung.				
Carol I	p. 2	System	4	die	16—20	Note	(p. 31	System	1	Takt	3—4)
	p. 2	»	6	»	6—9	»	(p. 31	»	6	»	5—6)
Carol II	p. 4	»	1	»	6—10	»	(p. 32	»	1	»	3—4)
	p. 4	»	1	»	15—19	»	(p. 32	»	7	»	1—2)
	p. 4	»	1	»	26—30	»	(p. 32	»	7	»	4—5)
	p. 4	»	1	»	36—40	»	(p. 32	»	13	»	3—4)

Die gleiche Kadenzform zeigen ferner:

> *Ah the sighs* aus *M. S. Reg. App. 58* (Anfang XVI. Jahrhundert).

Aus diesem M. S. bei: Ch^2 I p. 35 (System 2 Takt 1—2 Oberstimme.) [Facsimile Ch^1 I plate 2, übertragen p. 57.] *Songs & Madr.* p. 10. Diese Version ist einstimmig. — Die dreistimmige Version aus derselben Zeit (*Addl. Mss.* 31922) gesetzt von W. Cornysh (Ch^2 I p. 36 System 2 Mittelstimme Takt 1—2) hat diese Kadenzierung nicht, sondern lässt das obere *e* ausklingen. (Vgl. *diss.* p. 40 f.)

I have been a foster[1]) aus *Addl. M. S. 31922*
Ch² I p. 51 System 3 Mittelstimme Takt 10—11. [Ch¹ vacat].

Kadenz mit der Zwischennote. — Bei den wenigen dreistimmigen *Engl. Car.* ist in einer Mittelstimme ähnliches nur an zwei Stellen zu beobachten und zwar im *Agincourt*-Lied. Vgl. *F. M. Engl. Car.* Nr. VII p. 14 System 6 Note 9—13 (Uebertragung p. 43 System 6—8 Takt 5 bis 6) und die beiden Schlusstakte.

Die zweite Art der Kadenzen ist melismatisch und erweist sich durch das Erscheinen kleinerer Notenwerte als eine verzierende Umspielung des Schlusstons. Beispiele hierzu findet man in:

Kitt hath lost her kye (*Songs & Madr.* p. 2 System 4 Takt 4—6).
Alone I live (ib. p. 4 System 1 Takt 1—3).
In May that lusty season (ib. p. 7 System 4 Takt 3—5).
The nightingale (ib. p. 9 System 1 Takt 3—5).
Ah the sighs
Version I (Ch² I p. 35, System 3 Takt 4—5) [Ch¹ I p. 57].
Version II (Ch² I p. 36 System 3 Takt 3—4 in Mittel- und Oberstimme) [Ch¹ vacat].
Western wind Ch² I p. 37 System 3 Takt 4 [Ch¹ I p. 58].
Cull to me the rushes green Ch² I p. 38 System 2 Takt 1—3; p. 39 System 1 Takt 5—7 [Ch¹ vacat].

Einige besonders auffallende, zu keiner der bisherigen Formen gehörende Kadenzbildungen in den *Songs & Madr. XV Cent.* gesellen sich zu anderen bereits unter den Rubriken I, II, III dieses Kapitels dargelegten melodischen Eigentümlichkeiten der *Songs*. Die Bildung dieser Schlüsse erfolgt durch einen Quartensprung in den Schlusston.

To live alone (ib. p. 4—5) bildet einen Melodieabschnitt mit dem aufwärtsgehenden Quartensprung p. 5 System 3 Takt 2 und ebenso auch den Hauptschluss p. 5 System 4 Takt 4. Klar ausgesprochen ist durch die (stufenweise) Melodiebildung der mixolydische Schluss p. 4 System 4 Takt 6—7 und der phrygische p. 5 System 1 Takt 6, während jene beiden oben bezeichneten durch den Quartsprung erreichten Melodieschlüsse bei dem Hörer dieser einstimmig überlieferten Melodie das Gefühl eines Abschlusses nicht hervorzurufen vermögen.

In May that lusty season (ib. p. 6—7). Bei der Stelle: p. 7 System 2 Takt 4—5 ist gleichfalls der Schlusston eines Melodieabschnittes durch den aufwärts steigenden Quartsprung erreicht.

1) Die Lesart p. 50 in Ch² ist der Versuch des Herausgebers die Melodie nach Version p. 51 zu rekonstruieren und kommt hier nicht in Betracht.

In den vokalen Aufzeichnungen sind andere bemerkenswerte Kadenzbildungen bei zwei Melodieen des XVIII. Jahrhunderts zu finden, nämlich in:

I have but a mark a year aus »*Pills*« *1700*
Ch[2] II p. 86 System 5 letzter Takt [Ch[1] I 356].

In den Melodieen dieser Zeit werden Kadenzbildungen oft im Hinblick auf ihre akkordische Unterlage geschaffen. Zwei Kadenzen vorliegender Melodie bewegen sich in den Akkordtönen der Dominant und Tonika in abwärts gehender Richtung, nämlich System 1 Takt 3 bis System 2 Takt 1 und System 3 Takt 1—2. Das ist nichts Auffallendes, bemerkenswert ist nur, dass die letzte Kadenz System 5 Takt 3—4 nicht auf den tonischen Dreiklang gebildet ist, sondern von der sechsten Stufe aus zum Schlusston aufwärts geht in folgender Art:



Die Richtung aufwärts entspricht vollkommen der korrespondierenden Kadenz *fis—a* System 4 Takt 3, aber der Ton *e* gehört nicht zum tonischen Dreiklang. Ich nehme an, dass in enger Anlehnung an den Melodieschritt der kleinen Terz *fis—a* und in der Absicht auf dem Grundton zu schliessen, diese Kadenz entstanden ist.

I'll never love thee more aus »*Pills*« *1709*
Ch[2] I p. 192 [Ch[1] vacat].

Die Ballade ist ursprünglich zu einer anderen Melodie (Ch[2] I p. 190) gesungen worden, doch will ich hier vom Verhältnis beider Melodieen absehen und nur die melodische Gestaltung der Kadenzen in Betracht ziehen. Auffällig ist System 1 Takt 3—4 und System 3 Takt 3—4 als Kadenzbildung. Zu erwarten wäre nach dem Vorausgehenden etwa der Ton *c* als Halbschluss auf der Dominant-Harmonie; der letzte Ton *d* des dritten Taktes ist keine Ueberleitung zum Grundton *b* im Sinne einer Kadenz. Die Kadenz des zweiten Melodieabschnittes (System 2 Takt 3—4) bildet den Halbschluss und die des vierten Abschnittes (System 4 Takt 3—4) den unvollkommenen Ganzschluss (auf der Terz); diese beiden Kadenzen sind normal gebildet. — Zahlreich sind die Kadenzen mit nachschlagenden Tönen, wobei entweder der Schlusston wiederholt oder ein beliebiger Ton des Grund-Dreiklangs auf- oder abwärts schreitend gebraucht wird. Bezüglich der Melodieschritte ist uns hiermit nichts Auffälliges geboten, wohl aber werden solche Kadenzen im Zusammenhang mit dem Metrum ihre Erklärung finden. (Näheres s. Kapitel III.) Es sind endlich diejenigen Kadenzen zu behandeln, welche einen eigentlichen Abschluss

nicht hervorrufen, vielmehr eine überleitende, in den Anfang zurückführende Bildung zeigen. Hiermit ist ein ruheloser Kreislauf der Melodie beabsichtigt, welche einen ganz anderen Eindruck hervorruft als eine solche mit vollkommen abschliessender Kadenz. Diese bezweckt einen Abschluss und bei Wiederholung der Melodie eine Ruhepause, jene überleitende Kadenz aber ein Wiederanknüpfen, oft sogar ein Hineindrängen in den Anfang. Nur eine Melodie dieser Art steht uns in vokaler Ueberlieferung zur Verfügung, nämlich:

Turn again Whittington aus »*Pills*« *1707*
Ch² II p. 89 [Ch¹ II p. 517].

Ch² giebt keinen Text, jedoch ist bereits 1605 eine Ballade auf *Sir Richard Whittington, Lord Mayor of London* gedruckt worden (vgl. Ch² II p. 90 Absatz 3 und 4).[1] Alle Abschnitte der Melodie bilden den gleichen Halbschluss, d. h. die Wendung zu einem Ton (Quint) des Dominantdreiklangs; dieser Ton bildet, noch dazu auf leichtem Taktteil System 3 Takt 3 die direkte Ueberleitung in den Anfang, analog dem Uebergang des ersten zweitaktigen Melodieabschnittes zum zweiten (System 1 zu 2). Zu der Gleichförmigkeit der Kadenzen kommt auch die Gleichförmigkeit der Melodieführung. Der zweite Teil unterscheidet sich von dem ersten nur durch den Einsatz auf der sechsten Stufe (System 2 Takt 3, System 3 Takt 2). Charakterisiert ist diese Eintönigkeit durch ein von Ch² (p. 90) mitgeteiltes Citat aus dem Jahre 1640, demzufolge diese Melodie als *city tune* gekennzeichnet, womit wohl eine stadtbekannte Melodie gemeint ist, und zur Verwendung als Glockenspiel empfohlen wird: »Sechs Glocken auf jedem Kirchturm (nach den sechs Tönen dieser Melodie) mögen alle nach der Melodie: »*Turn again Whittington*« erklingen.«

In der sekundären Quelle: »*Sir John Hawkins transcripts of virginal music*« (ohne Zeitangabe) ist dieselbe Melodie als »*The Bells of Osney*« bezeichnet, womit ein berühmtes Glockenspiel (vgl. Ch¹ II p. 517 Anmerkung b) der Abtei Osney mit gleichfalls sechs Glocken namhaft gemacht wird.

b) In instrumentaler Ueberlieferung.

Neben dem stufenmässigen ist auch der Melodieschluss mit einem nachschlagenden Ton des Grunddreiklangs wie bei a) hier vertreten. Sofern sichere Texte vorlagen — leider sind manche Texte verloren gegangen oder nicht aufzutreiben gewesen — sind diese Kadenzen

1) Die Ballade ist mir nicht zugänglich geworden; die Zugehörigkeit des Ch¹ mitgetheilten Textes zur Melodie ist nicht erwiesen.

ebenfalls wie bei a) in ihren Beziehungen zum Metrum im III. Kapitel besprochen. Bemerkenswert sind zwei hierher gehörende Melodieen:

Stingo aus *Dancing master 1650*
Ch[2] I p. 298 System 2 Takt 3—4 [Ch[1] I p. 308].

Eine eigentliche Kadenzbildung wie zum Schluss der Melodie (p. 299 Takt 3—4) liegt weder hier im zweiten noch im ersten Melodieabschnitt (p. 298 System 1 Takt 3—4 vor. Die Melodieführung der Schlusstakte des zweiten Abschnittes entspricht der im ersten. Führen diese vom Grundton zur Oberquinte aufwärts (Takt 3), so jene von der Oberquinte ebenfalls aufwärts zum Grundton (System 2 Takt 3). Der kleinen Terz System 1 Takt 4 entspricht dasselbe Intervall System 2 Takt 4 um eine Quinte höher. Auffallend ist eben, dass sich in der Melodiebildung ein klares Verhältnis zur Tonalität nicht ausspricht; ein Leitton kommt nicht vor.

The beggar boy aus *Dancing master 1650*
Ch[2] I p. 307 System 1 und 3 Takt 3—4 [Ch[1] I p. 270].

Die eigentliche Kadenzbildung ist bereits auf dem ersten *e* des vierten Taktes, der Terz des tonischen Dreiklangs, vollzogen, die folgenden Töne dienen nur zur Ausfüllung des Schlusstaktes. Ob hier Einfluss des Metrums vorliegt, kann nicht nachgewiesen werden, da die bei Chappell mitgeteilte Ballade zum Rhythmus der Melodie nicht passt.

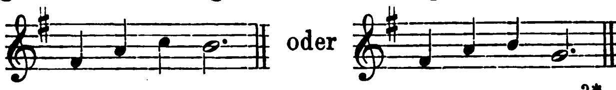
Es bleibt noch eine Melodie zu besprechen, welche nicht zur obigen Gruppe gehört, deren Kadenzbildung am Schluss eines Melodieabschnittes vielleicht durch Annahme einer verderbten Aufzeichnung im »*Dancing master*«, der Quelle Chappell's, zu erklären ist.

The shaking of the sheets aus *Dancing master 1650*
Ch[2] I p. 229 System 2 Takt 3—4 [Ch[1] I p. 85].

Der letzte Takt in der verminderten Quinte *fis—c* aufsteigend stellt diese beiden Töne in ein unerklärliches Verhältnis zu einander. Der Schlusston ist normalerweise durch die aufwärtsgehende Kadenz *h—c* erreicht, das vorausgehende *fis—a* steht aber hierzu in keiner Beziehung; die auffallend starke Betonung des *fis* auf schwerem Taktteil vereinigt sich nicht mit der Absicht auf der *C*-Stufe zu schliessen. Vollkommen würde mit dem Abschluss der ersten viertaktigen Reihe folgende Kadenz der zweiten korrespondieren:



Unter möglichster Belassung der Töne des Originals wäre etwa zu lesen:



Für die bereits unter a) gekennzeichneten Kadenzen, welche am Schluss der ganzen Melodie einen tonischen Ganzschluss vermeiden, finden sich in instrumentaler Aufzeichnung eine Reihe von Beispielen, zu denen Texte uns leider nicht zu Gebote standen.

Dargison or Sedany aus *Dancing master 1650*
Ch[2] I p. 231 2. Beispiel [Ch[1] I p. 65].

Der Schlusstakt vermeidet jegliche Kadenz und leitet in den Anfang über; hiermit und durch die von Ch. mitgeteilte Thatsache, dass diese Melodie in späteren Versionen eine Verlängerung erfahren hat, ist deutlich ausgesprochen, dass die vorhandene Version zum Tanzgebrauch zu kurz war und mit Umgehung einer Schlusskadenz immerfort wiederholt werden konnte. — Aeltere Varianten lassen auf eine ursprüngliche Balladenmelodie schliessen und endigen auf dem Halbschluss.

A health to Betty aus *Dancing master 1650*
Ch[2] I p. 320 [Ch[1] I p. 367].

Hier liegt ein Halbschluss im letzten Takt der ganzen Melodie vor; er ist gleichfalls in System 1 Takt 2 gebraucht. Die korrespondierende Kadenz System 1 Takt 4 ist ein unvollkommener Ganzschluss im B-dur-Klang. — D'Urfey citiert 69 Jahre nach dem Datum vorliegender Aufzeichnung unsere Melodie als Tanzweise, woraus wir entnehmen können, dass sie vorwiegend als Tanz bekannt war; doch ist damit ihr Ursprung als Tanz nicht erwiesen, die Überschrift deutet eher auf eine ursprünglich gesungene Melodie.

London is a fine town aus *Dancing master 1665*
Ch[2] II p. 6 [Ch[1] I p. 220].

Pag. 7 System 1 Takt 3—4 bildet einen Halbschluss, welcher sich auch an der korrespondierenden Stelle p. 6 System 2 Takt 3—4 vorfindet. Der Halbschluss scheint auf eine Wiederholung hinzuweisen, wie ja auch System 3 Takt 1 nach dem nämlichen Halbschluss die beiden ersten Reihen wiederholt. Der Text giebt uns keine Erklärung für den Mangel einer abschliessenden Kadenzbildung.

Mad Moll aus *Dancing master 1698*
Ch[2] II p. 74, Text fehlt, [Ch[1] II p. 604].

Der Schluss der Melodie ruht auf dem Dominantdreiklang und ist dem des ersten Melodieteils (System 2 Takt 2) nachgebildet. Dadurch ist ein direkter Anschluss an den Anfang der Melodie möglich.

2. Tänze und sonstige Instrumentalstücke.

Wir finden auch hier wie unter 1) im Schlusstakt nachschlagende Töne innerhalb des tonischen Dreiklangs, wovon ich Beispiele nicht

anzuführen brauche. Weiterhin sei in Bezug auf den Abschluss der ganzen Melodie bemerkt, dass in

The 29th of May aus *Dancing master 1686*
Ch² II p. 52 [Ch¹ II p. 491].

die Schlusskadenz (System 4 Takt 4), welche denen der ersten und zweiten viertaktigen Reihe gleich gebildet ist, in rhythmischer Beziehung nicht ganz den Eindruck eines wirklichen Abschlusses hervorruft, vielmehr mit dem tieferen *b* auf dem letzten Sechzehntel, mithin auf ganz unbetontem Taktteil, so ausläuft, als ob wieder an den Anfang angeknüpft werden sollte. Vielleicht liegt eine Analogie an dem Rhythmus des vorausgehenden Taktes vor. — Zwei Melodieen vermeiden den tonischen Schluss:

The fit's upon me now aus *Dancing master 1686*
Ch² II p. 27 [Ch¹ I p. 176].

P. 28 System 2 Takt 3, der Hauptschluss der Melodie, endigt mit dem Halbschluss, ebenso wie die erste viertaktige Reihe p. 28 System 1 Takt 2.

Roger de Coverley
Ch² II p. 45 [Ch¹ II p. 535].

Sämtliche Kadenzen endigen in gleicher Weise auf dem Dominantdreiklang, auch die letzte Kadenz, welche wiederum zum Melodieanfang hinüberleitet. Dass die Melodie thatsächlich öfter wiederholt wurde, beweist ein Citat aus 1648 (Ch² II p. 46), wonach ein Geiger dies Tonstück von einem Ende einer Stadt bis zum anderen zu spielen hatte.

V. Variierungen korrespondierender Melodiereihen innerhalb einer und derselben Melodie.

Wir verstehen hier unter Korrespodenz der Reihen die Wiederkehr eines musikalischen Gedankens innerhalb eines Tonstückes, die in den älteren Melodieen seltener, in den späteren häufig zu beobachten ist. Eine solche Wiederkehr giebt zuweilen den Anlass, den musikalischen Gedanken melodisch oder rhythmisch zu variieren, wie aus den folgenden Ausführungen des Näheren zu ersehen ist.

1. Ursprünglich gesungene Melodieen.

a) In vokaler Ueberlieferung.

Hier sind Variierungen korrespondierender Reihen durch metrische Einflüsse hervorgerufen, weshalb sie wieder in Kapitel III zur Sprache kommen. Es bieten sich zwei Beispiele:

We be soldiers three aus *Deuteromelia 1609*
Ch² I p. 133 [Ch¹ I p. 77].

System 1 Takt 5—8 bildet die Variierung der Reihe Takt 1—4, welche der Melodiebildung durchaus zu statten kommt. Die Wiederholung ist eine Steigerung und Belebung der ersten Melodiereihe.

We be three poor mariners aus *Deuteromelia 1609*
Ch² I p. 134 [Ch¹ I p. 78].

Der zweite Teil dieser Melodie (System 3 Takt 3 bis zum Schluss) entspricht dem ersten vollkommen. Die Variierungen der korrespondierenden Stellen, nämlich System 1 Takt 2 und System 3 Takt 4, System 2 Takt 1 und System 4 Takt 2, System 3 Takt 2 und p. 135 System 1 Takt 3, sind das Ergebnis des Metrums. Bei vorliegender Melodie sind sie weniger für eine Steigerung der melodischen Linien verwendet, wie in der vorigen Ballade, sondern mehr eine Umspielung des Kadenztons *g* bezw. *c*.

b) In instrumentaler Ueberlieferung.

Auch hier ist eine Melodie zu finden, bei welcher die Variierung korrespondierender Stellen durch den Versbau veranlasst ist. Es ist dies

I often for my Jenny strove aus *Banquet of music 1689*
Ch² II p. 61 f. [Ch¹ II p. 591].

Der bereits *diss.* p. 28 besprochene Melodiegang System 1 Takt 3 ist an korrespondierender Stelle System 2 Takt 3 in der Weise variiert, dass das eigentümlich schroffe Aufsteigen der Melodie hier vermittelst stufenweise durchgehender Töne gemildert wurde. (Eine ähnliche Führung der Melodie finden wir p. 62 System 1 Takt 3 und System 2 Takt 3.)

Vergleichen wir nun die beiden zuerst genannten Stellen mit den dazu gehörigen Textworten, sowohl der 1. als auch der 2. Strophe, so ist unzweideutig zu erkennen, dass der rhythmisch und melodisch so markante 3. Takt des 1. Systems den Binnenreim *Ey'd her*, *tried her; Kiss'd thee*, *wished thee* zum Ausdruck bringt, während derselbe in System 2 Takt 3 überhaupt nicht vorliegt; deshalb stellt sich diese Stelle in rhythmischer und melodischer Beziehung anders dar; jene besondere Charakteristik würde eben hier auf den 4. Vers nicht zutreffen.

Es sei noch bemerkt, dass der p. 62 System 2 Takt 1—2 vorkommende Binnenreim in gleicher Weise charakterisiert ist wie bei p. 61 System 1 Takt 3. (Vergl. auch *diss.* p. 58.)

In der folgenden Melodie liegt ein anderes Interesse an der Variierung korrespondierender Reihen vor als in den bisher beobachteten Fällen; da nämlich das Metrum keinen Anlass zur Variierung giebt, so ist wohl anzunehmen, dass in der volkstümlichen Melodiebildung

der künstlerische Zug zum Ausdruck kommt, die Wiederholung eines musikalischen Gedankens auch ohne äusseren Anlass nachdrücklich und abwechslungsreich zu gestalten.

Amarillis aus *Dancing master 1665*
Ch² II p. 12 System 1 Takt 1—2 mit Takt 3—4 [Ch¹ I p. 284].

Der Text ist in den beiden zweitaktigen Gliedern genau derselbe, die Melodiebildung ist reicher geworden.

2. Tänze und sonstige Instrumentalstücke.

Die Neigung, musikalische Gedanken zu variieren, liegt dem Verfasser einer Instrumentalmelodie in sofern besonders nahe, als rhythmische und melodische Bereicherungen ohne Rücksicht auf die Singstimme geschaffen werden können.

Eine Melodie für das Virginal, über deren Herkunft der Titel keine Auskunft giebt, ist

Pauls wharf aus *Fitzwilliam Virginal book*, Anfang XVII. Jhdt.
Ch² I p. 266 f. [Ch¹ I p. 130].

Die erste viertaktige Melodiereihe (System 1 und 2) ist variiert in System 3 und 4, ebenso die viertaktige Reihe p. 267 System 1 und 2 in den beiden folgenden Systemen. Die Variierungen sind, wie zu erwarten, instrumentaler Natur und zwar zwischen p. 266 System 1 und 3 mehr stufenweise und zwischen p. 267 System 1 und 2 und 3—4 mehr akkordisch gebildet.

Auch eine Aufzeichnung für die Laute bietet uns Variierungen korrespondierender Reihen, aber in anderer Art wie bei dem vorigen Virginalstück, nämlich:

The frog Galliard[1]) aus *Camb. Univ. Lute M. SS. D. d. II 11 ca. 1600*
Ch² I p. 274 [Ch¹ p. 129].

Vergleicht man die Melodieabschnitte System 1 bis System 2 Takt 2 [a], ferner System 2 Takt 3 bis System 3 Takt 4 [b] und endlich System 5 Takt 3 bis zum Schluss der Melodie [c] miteinander, so finden wir nicht blos eine Variierung des Abschnittes a bei b, sondern eine gesteigerte Variierung dieses letzteren bei Abschnitt c. Man beachte zunächst die drei ersten Takte der genannten Abschnitte: bei b ist der erste Takt rhythmisch, der dritte auch melodisch variiert (System 2 Takt 3—5), bei c ist auch der zweite Takt — und zwar analog dem vorhergehenden — und der dritte Takt rhythmisch belebter,

1) Zur Vergleichung der drei Versionen dieser Melodie s. noch *diss.* p. 43.

mithin eine weitere Steigerung des variierenden Abschnittes b erzielt (System 5 Takt 3—5). Endlich ist auch Takt 4 melodisch gesteigert zunächst bei Abschnitt b (System 2 Takt 6), des Weiteren aber bei Abschnitt c (p. 275 System 1 Takt 1—2) bis zum Höhepunkt, dem zweigestrichenen *d*. — Dieser ausserordentlich feine, künstlerische Zug einer zweifachen Variierung eines Melodieabschnittes bietet sich in der vorliegend behandelten Version und ist jedenfalls dem Bearbeiter [1]) dieser Melodie für die Laute zuzusprechen.

The old Lancashire hornpipe aus *Dancing master* (ohne Zeitangabe)
Ch[1] II p. 546 [Ch[2] vacat].

Die korrespondierende Melodiereihe System 3 variiert die erste (System 1) dadurch, dass sie die aufwärtssteigenden Töne des Auftaktes in entgegengesetzter Richtung als in der ersten viertaktigen Reihe und in höherer Tonlage bringt. Die Linien der Melodie sind hierdurch wesentlich verändert, indem die grossen Melodiesprünge der ersten Reihe in der dritten wegfallen.

VI. Varianten aus verschiedenen Quellen.

1. Vokalversionen.

Ah the sighs
Version I aus *M. SS. Reg. App.* 58. Anfang XVI. Jahrhunderts
Ch[2] I p. 35 [Ch[1] I facsimile plate 2], einstimmig.
Version II aus *Addit. M. SS.* 31 922. Anfang XVI. Jahrhunderts
Ch[2] I p. 36. Im dreistimmigen Satz dieMittelstimme.

Die erste Version ist einstimmig, die zweite im dreistimmigen Satz des W. Cornish überliefert. Sie zeigen uns in der Melodiebildung zwei Unterschiede. Die Lesart p. 35 hat in Takt 3 und 4 durch die Melodieführung nach *d* eine melodisch ausdrucksvollere Interpretation des Textes erreicht als die nämliche Stelle im dreistimmigen Satz p. 36. Die zweite Variante Takt 8 f. (p. 35) bietet ebenfalls eine reichere Melodiebildung als der ausgehaltene Ton Takt 8 f. in p. 36. Die

1) Ch[1] I p. 127 nimmt John Dowland (1562—1626) als Komponisten der Melodie an, wahrscheinlich, weil sich die Melodie in »*Dowlands First book of Songs*« 1597 (1595?) vorfindet. Mit Unrecht aber trägt die hier angegebene Quelle unserer Melodie den Namen Dowland's bei Ch[1] I p. 93 Abs. 3, denn wie Ch[1] an demselben Ort in der Anmerkung a mitteilt, erscheinen nur einige dieser Lauten-Mss. in der Handschrift Dowland's, woraus überdies seine Autorschaft noch nicht hervorgeht. In Ch[2] ist bei Nennung der M. SS. (Ch[2] I p. XIII oben u. a. a. O.) Dowland's Name stets weggelassen.

erstgenannte *Hs.* zeigt die freiere Führung der Melodie, ob aber die Originalgestalt, kann nicht aus obigen Varianten ohne Weiteres ersehen werden. Die kleine rhythmische Verschiebung in den letzten Takten ist ebenfalls als Variante noch zu erwähnen.

2. In instrumentaler Ueberlieferung.

The hunt is up
Version I aus *Jane Pickerings Lute book* 1615
Ch[2] I p. 86.
Version II aus *Musicks delight on the Cithren* 1666
Ch[1] I plate 5 facsimile [Ch[1] I p. 60].

Da Ch[1] p. 60 ungenau aus der Tabulatur (s. plate 5) überträgt, so teile ich hier Version II nach meiner eigenen Uebertragung[1]) des Facsimile mit, die ich zur Vergleichung mit Version I zusammenstelle:



Diese Melodie wird bereits um die Mitte des XVI. Jahrhunderts einmal als Balladenmelodie, später auch als Tanz erwähnt. Nach Ch[2] I p. 86 zählt sie zu den volkstümlichsten Melodieen ihrer Zeit. Ihr lebhafter Charakter als Weckruf zur frühen Jagd mag sie später auch zur Tanzweise besonders geeignet gemacht haben.

In Version II ist der 4. und 8. Takt durch die gegebenen Notenwerte nur zur Hälfte ausgefüllt. Vermutlich liegt hier beim Abschluss des Melodiegliedes ein Versehen des Schreibers vor.

Die melodischen Varianten sind folgende:

Die genaue melodische Korrespondenz in den beiden ersten Takten der Version II ist in Version I nicht vorhanden. Die bei letzterer Version in Takt 1 und 2 vom eingestrichenen zum zweigestrichenen

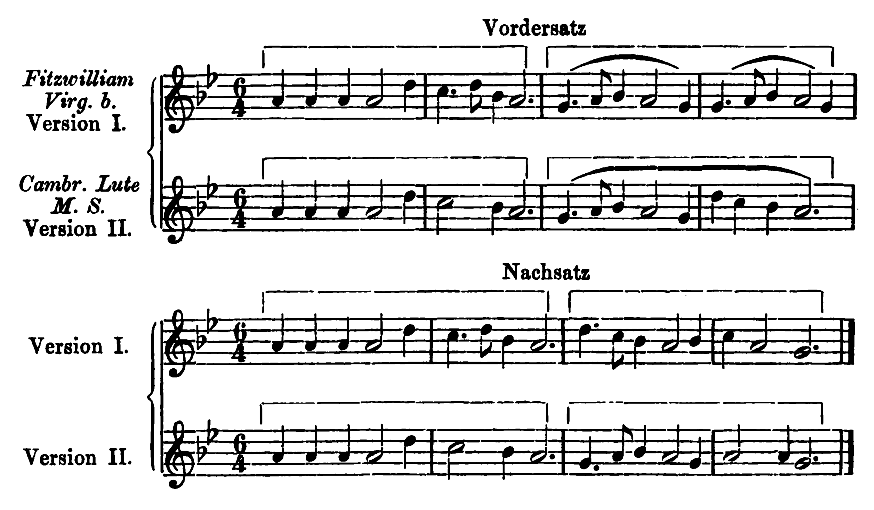
1) Die Handhabe zur Uebertragung bot Ch[1] p. 101 Abs. 2.

c aufsteigende Melodieführung hat eine ganz andere Wirkung als die der Version II. Der Anfang jedes der beiden viertaktigen Melodieglieder ist in Version I aufsteigend, in Version II absteigend. Auch in Bezug auf die Wendung nach den Kadenzen im 3. Takt jedes Melodiegliedes sind die Versionen verschieden: Version I führt die Melodie im 3. Takt des 2. Gliedes — analog der abwärts gehenden Bewegung des 1. Gliedes zum Halbschluss, — hier abwärts zum Grundton. Version II erstrebt diese Analogie nicht, sondern leitet in dem zweiten Glied aufwärts zum Grundton in der oberen Oktave. Version II ist in Takt 3 und 5 rhythmisch und melodisch lebhafter gehalten als Version I. Letztere kommt in der ganzen Art ihrer Melodieführung, welche frei ist von Auszierungen, der vokalen und damit wohl der ursprünglichen Fassung am nächsten.

Verschiedenartige Verwertung von Melodieteilen im Aufbau der Melodie zeigt *Loth to depart* (Anfang des XVII. Jahrhunderts; Text nicht zu ermitteln). Die beiden zeitgenössischen Versionen sind:

Ch[2] I p. 102 aus *Univ. Libr. Camb. Lute M. SS. D. d.* II 11 (Version II) und
Ch[1] I p. 173 aus *Fitzwilliam Virginal book* (Version I).

Ich gebe zunächst von jeder Version die Vordersätze und dann die Nachsätze der Melodie auf gleicher Tonhöhe.



Zunächst ist zu beobachten, dass in Version I der vierte Takt dem dritten konform gebildet ist. (Diese beiden Takte bestehen somit aus demselben eintaktigen Motiv.) Der siebente Takt bringt eine neue melodische Wendung, während er in Version II mit dem dritten Takt übereinstimmt.

An Stelle der beiden eintaktigen Glieder der Version I (Takt 3 und 4) steht bei Version II ein sich über zwei Takte erstreckendes Motiv, welches analog dem ersten zweitaktigen Melodieglied mit dem Halbschluss in der Dominante schliesst. Aus der verschiedenen Gliederung der Melodie resultieren also die verschiedenen Schlüsse der ersten Melodiereihe: Version I analog dem dritten mit weiblichem, Version II analog dem zweiten Takt der ersten melodischen Reihe mit männlichem Schluss.

Von »*The frog Gaillard*« liegen drei Versionen vor: Die erste aus *Cambr. Lute M. SS.* bei Ch² I p. 274 [Ch¹ I p. 129]. Die zweite aus *Skene M. S.* bei *Dauney Anc. Scot. Mel.* p. 142 Nr. 64. Die dritte Version aus *Morley's Consort Lessons* entnommen (Ch² I p. 275). Wennschon *Dowland* in seinem *First book of Songes* 1597 diese Melodie mit dem Text »*Now o now I needs must part*« versieht, ist doch dieselbe als Tanzmelodie unter dem oben mitgeteilten Titel in andere Sammlungen übergegangen.

In dem Lauten-M. S. ist sie ebenfalls als *Frog Gaillard* betitelt, wie Ch² I p. 274 zeigt. So mag sie denn ursprünglich als Tanz komponiert sein. Morley's Version (ib. p. 275) giebt die Melodie ohne variierende Bildungen.

Die beiden M. SS. für die Laute umschreiben in verschiedener Art die Linien der Melodie, und entsprechen damit der Technik ihres Instruments. Das *Cambr. M. S.* steigert noch die Melodik bei Wiederholung der ersten melodischen Reihe (vergl. p. 274 System 5 Takt 5 bis p. 275 System 1 und 2 mit p. 274 System 1 Takt 3—5), indem es intensiver dem Höhepunkt zustrebt und ihn (p. 275 System 1 Takt 2) zum Unterschied von Takt 5 der ersten Reihe auf schwerem Taktteil erreicht.

Das *Skene-M. S.* (p. 147 letztes System Takt 1—2) bringt diese melodische Steigerung nicht.

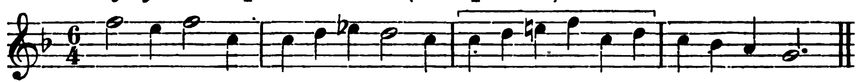
Fain I would
Version I aus *Dancing master* 1650
Ch² I p. 293 unten [Ch¹ II p. 440].
Version II aus *Elis. Rogers Virginal book* (Mitte XVII. Jahrhs.)
Ch² I p. 295 oben.

Die Melodiebildung geht in beiden Versionen ziemlich auseinander. Stark abweichend von Version I (p. 293) ist der Melodieanfang aus *Elisabeth Rogers Virgin. book* (p. 295). Die erste viertaktige Melodiereihe hat in den beiden Versionen keine Aehnlichkeiten aufzuweisen; erst bei Takt 5 tritt die Verwandtschaft beider klar zu Tage und beide enden, wenn auch in leichter Variierung, auf *f*. Die dritte Reihe p. 295 System 3 Takt 1—4 hat im Wesentlichen den nämlichen

Aufschwung zum Tone *c* (vergl. p. 294 System 1 Takt 1—4), die Fortsetzung aber ist in beiden wieder grundverschieden: die Version I *Dancing master* (Ch p. 294, vierter Takt) setzt unmittelbar an jenem *c* an und führt die Melodie diatonisch abwärts zum *e*. Anders verfährt Version II. Hier korrespondiert der Anfangstakt des 2. und 4. Melodieabschnittes (p. 295 System 2 und 4) mit dem dritten Takt des 1. und 3. (ib. System 1 und 3) in der Weise, dass eine deutliche melodische Rückerinnerung sich bemerkbar macht. Diese Korrespondenz, welche in Version I fehlt, verursacht auch, dass der Nonensprung der zuletzt genannten Version (p. 294 System 2 Takt 2) in Version II (p. 295 System 4 Takt 2) wegfällt. In den beiden Schlusstakten stimmen die Versionen überein.

Lilliburlero (Ch[2] II p. 58) liegt in einer nur wenig späteren Version in *Rimbault Mus. Ill.* p. 85 Nr. XLII vor. Der Abweichungen sind nur wenige. Die Behandlung der siebenten Stufe der Tonleiter als grosse und kleine Septime ist die gleiche (Ch[2] II p. 58 System 2 Takt 2—3; *Rimb.* p. 85 System 3, letzter Takt bis System 4 Takt 2) nur wird bei *Rimb.* an dieser Stelle die Melodie um eine Tonstufe höher geführt, wodurch die Melodiebildung einen neuen Höhepunkt auf *g* gewinnt.

Delightful Companion 1686 (transponiert).



Musicks Handmaid 1689.



3. Aus vokalen und instrumentalen Ueberlieferungen.

With my flock as walked I ist in drei Versionen unter drei verschiedenen Namen aufgezeichnet:

Version I aus *Addl. MSS.* 294 81 *Br. M.* Anf. XVII. Jahrh. Ch[2] I p. 116 oben [Ch[1] I p. 157].

Version II aus *Addl. MSS.* 10337 für Virginal unter dem Titel »*The faithful brothers*«
Ch[2] I p. 116 unten, Anfang XVII. Jahrhundert.

Version III für Geige unter dem Titel »*Northern Nancy*« aus *Dancing master 1665*
Ch[2] p. 117 oben.

Zum Unterschied von Version I führt Version II in der ersten viertaktigen Reihe die Melodie allmählich aufwärts bis zum Höhepunkt *d* im dritten Takte, Version I aber setzt mit jenem zweigestri-

chenen *d* ein und zeigt im Ganzen abwärtsgehende Bewegung (Takt 1 und 2). Aus der verschiedenartigen Tendenz der Melodiebildung resultiert somit die Variante in diesem Abschnitt. Die Variante der Version II im dritten Takt des zweiten Abschnittes ergiebt sich ganz von selbst aus der Melodieführung des vorausgehenden Taktes nach dem Ton *a*. In der etwa 50 Jahre jüngeren Aufzeichnung der Version III ist im Gegensatz zu den beiden vorigen der Grundton zu Beginn der Melodie hervorgehoben; der Auftakt mag in Abhängigkeit vom Metrum der Ballade entstanden sein, welcher die Melodie ihren neuen Titel verdankt. Die im Allgemeinen aufsteigende Melodieführung im ersten Abschnitt hat diese Version mit Version II gemein. Die kleinen Varianten im ersten Takt des zweiten Melodieabschnittes können möglicherweise auf der metrischen Verschiedenheit des betreffenden Verses in den Balladen »*The faithful Brothers*« und »*Nothern Nancy*«, welche ich nicht habe beibringen können, beruhen. Im Ganzen ist Version III selbständiger und fliessender in der Melodieführung als Version II.

»*We be three poor mariners*« aus *Deuteromelia 1609*
Ch² l p. 134 [Ch¹ I p. 78].

Wir finden die Melodie auch als Tanz unter dem Titel »*Brangill of Poictu*« im *Skene-M. S.* (*Dauney Anc. Scot. Mel.* p. 251 Nr. 83). Dieses M. S. ist circa 40—50 Jahre jünger als Chappell's Quelle.

Die melodische Auszierung der späteren Version ist der instrumentalen Technik durchaus entsprechend; die Umrisse der Melodie sind gewahrt. Dass die Gestaltung des Schlusstaktes in Chapell's Version (p. 135) nicht eine Eigentümlichkeit dieses Tanzes ist, sondern metrischen Einfluss verrät, zeigt der Schlusstakt im *Skene-M. S.*

The leaves be green [Ch¹ vacat].
Version I aus »*Fitzwilliam Virgin. book*«. Anfang XVII. Jahrhunderts.
Ch² I p. 154.
Version II aus *Deuteromelia 1609* als dreistimmiger Kanon.
Ch² I p. 155.

Die Virginalversion scheint der ursprünglichen Melodie näher zu stehen als Version II. Die Abweichungen der Version II treten in der zweiten Hälfte der Melodie hervor. Bei Version I p. 154 System 2 Takt 1 schreitet die Melodie aufwärts zur sechsten Stufe, welche sie in Version II (System 4 Takt 1) gar nicht erreicht. Hier wird die Melodie eingeschränkt mit Rücksicht auf die Führung der dritten Stimme, welche, an dieser Stelle über den beiden andern erklingend, sich die stufenmässige Erreichung des Höhepunktes auf dem

dreigestrichenen *c* zur Aufgabe macht und zwar analog der korrespondierenden Stelle p. 155 System 3 Takt 1—2.

Trenchmore
Version I aus *Deuteromelia* (für Singstimmen) 1609
Ch[2] I p. 224.
Version II aus derselben Quelle
Ch[2] I p. 225.
Version III aus *Dancing master* (für die Geige) 1652
Ch[2] I p. 226.

Die Verschiedenheit der beiden ersten Versionen, welchen zweierlei Texte zu Grunde liegen, beruht auf der Verschiedenheit des Strophenbaues. Ich glaube, man wird bei Vergleichung der kürzeren Version II mit Version I von System 1 und 2 dieser letztgenannten Version absehen müssen, weil Version II Takt 1—8 incl., der Stelle: p. 224 System 3 bis p. 225 System 1 letzter Takt der Version I im Grossen und Ganzen folgt. Die sieben letzten Takte der Version II mit dem Refrain: »*with a hey trolly lolly*« finden sich nicht in Version I.

Die melodischen Varianten der zu vergleichenden Melodieabschnitte von Version I und II treten in Takt 6—8 der Version II (zu vergl. mit p. 225 System 1 Takt 2ff.) hervor und sind in Verbindung mit der rhythmischen Verschiedenheit aus der Einwirkung der verschiedenen Textworte unschwer zu erklären.

Die dritte Version scheint aus beiden vorigen Versionen entlehnt zu haben und zwar die Melodieführung des zweiten Taktes aus Version I System 1 Takt 2, welche Version II nicht bietet, wie denn überhaupt die ersten acht Takte der Version I hier zu fehlen scheinen (s. o.) und die Takte 3—4 aus Version II Takt 11—12, welche wiederum in Version I nicht zu finden sind.

Nancy
Version I aus *Fitzwilliam Virg. book.* Anfang XVII. Jahrhunderts im Satze des Thomas Morley († 1604)
Ch[2] I p. 262.
Version II aus den holländischen Melodiebüchern (für Gesang) *Bellerophon* 1622 und *Friesche Lusthof* 1634
Ch[2] I p. 263 oben.
Version III aus »*Pills*« (für die Singstimme) 1707
Ch[2] I p. 263 unten.

Die melodischen Umbildungen, welche diese Melodie in späterer Zeit erfahren hat, zeigen sich zunächst in der jüngsten Version III an dem Abschluss der Melodiereihen p. 263 System 1, 2, 4, Takt 3—4. Die ältere Form hat einer ganz anderen Wendung Platz gemacht.

Die Stelle System 3 Takt 1—2 der Version III hat die instrumental gedachte Melodieführung der Version I (p. 262 System 1, Takt 5) durch stufenweise Fortschreitungen, den bewegten Rhythmus im folgenden Takt (p. 262 System 2 Takt 1) durch eine ruhende Note ersetzt und endlich System 4 Takt 1—2 die Melodie vorwiegend in Terzensprüngen geführt. Dieselbe Vorliebe zeigte sich bereits an den Schlüssen der Melodieabschnitte. Die Umrisse der Morley'schen Melodie (Version I) sind bei Version III wiederzufinden, der instrumentale Charakter scheint abgestreift zu sein.

Die zweite Version (p. 263 oben) steht der ersten in melodischer Beziehung und in den oben angeführten Schlüssen viel näher. Die Achtelfigur des dritten Taktes ist erhalten geblieben, an Stelle der ruhenden Note im achten Takt bei Morley ist hier (p. 263 oben System 3 Takt 4) eine melodische Ueberleitung zum folgenden durch den Oktavensprung herbeigeführt; die sprunghaften Stellen bei Morley System 1 Takt 5 und System 4 Takt 2—3 sind hier meist durch stufenweise Fortschreitungen ersetzt und die Kadenz System 3 Takt 1—2 völlig verändert (p. 263 oben System 4 Takt 2—3). Bei Morley war dieselbe analog der Kadenz System 2 Takt 2 gebildet. — Die jüngste Version (III) scheint durch die später hinzugekommene Ballade »*The London Prentice*« (Ch[1] I p. 151) verkürzt zu sein. Die Ballade »*Nancy*« ist leider nicht aufzufinden.

Robin Hood

Version I aus *Camb. Lute M. SS* circa 1600 ist für die Laute geschrieben
Ch[2] I p. 273 oben.

Version II ist mit zwei anderen Melodieen zu einem dreistimmigen Vokalsatz vereinigt in »*Pammelia*« 1609.
Ch[2] I p. 273 unten.

Chappell giebt hier die Melodie »*Robin Hood*« nur einstimmig wieder (Ch[2] I p. 273 unten). Die zweite Melodie, welche zu »*Robin Hood*« gesetzt ist, steht Ch[2] I p. 143; sie ist »*The cramp*« betitelt. Die dritte ist nicht bei Chappell abgedruckt, wodurch uns eine sehr wichtige Beihilfe zur Kritik der Varianten fehlt.

Keine der beiden Aufzeichnungen garantiert uns eine genaue Ueberlieferung der Melodie. Die Instrumentalversionen neigen zu Variierungen und die Vokalversion ist gradezu genötigt bei Vereinigung dreier gegebener Melodieen zu einem dreistimmigen Satz Veränderungen vorzunehmen, von denen jede Stimme zu Gunsten der anderen betroffen werden kann. Trotz dieser Möglichkeiten bietet die Vokalversion in melodischer Beziehung eine ebenso gute, ja noch bessere Lesart als Version I. Man vergleiche namentlich Version II

System 2 Takt 3 bis System 3 Takt 2 mit Version I System 2 Takt 1—2, und man wird finden, dass die Melodie bei II glatter und fliessender geführt ist als bei I.

Ohne Einblick in den von Ch. nicht mitgeteilten dreistimmigen Satz aus »*Pammelia*« ist es nicht möglich dem Ursprung der Varianten von *Robin Hood* näher zu kommen. Möglich ist auch die Annahme, dass *Robin Hood* in der dreistimmigen Aufzeichnung unversehrt geblieben und seinerseits Aenderungen in den anderen beiden Stimmen bewirkt hat.

Northumberland bagpipes
Version I, Vokalversion aus »*Pills*« 1700
Ch[2] II p. 66, [Ch[1] II p. 536].
Version II, Instrumentalversion aus *Apollos Banquet* 1693 für die Geige
Ch[2] II p. 67.

Obschon die Vokalversion später aufgezeichnet ist als die Instrumentalversion, so lässt doch die Melodieführung der ersteren insofern auf eine ältere Lesart schliessen, als wir hier den Charakter der Melodie, wie er aus dem Titel hervorgeht, besser gewahrt sehen als bei Version II. Der Anfang der Melodie in Version I System 1 Takt 1—2 schreitet mit Absicht in den Naturtönen, Grundton, Terz, Unter- und Oberquinte, einher und deutet damit wohl auf »*bagpipes*«. In der vokalen Aufzeichnung ist diese charakteristische, mehr instrumental gehaltene Melodieführung gewahrt. Anders in Version II! Der Melodieanfang ist hier p. 67 System 1 Takt 1—2 an Stelle der sprunghaften Bildung geglättet und abgeschwächt. Der Terzensprung zum Grundton ist stufenweise ausgefüllt im ersten Takt, der Quartsprung des zweiten Taktes hier gar nicht ausgeführt. Auch System 2 Takt 3 ist die Melodiebildung stufenweise geführt und auszierend. Die Schlüsse der Melodieabschnitte der Version II p. 67 System 4 und 6 Takte 3—4 stehen in keinem Zusammenhang mit denen der Version I.

Sehr eigenartige rhythmische und melodische Umwandlungen hat »*The Spanish lady*« erfahren, dessen ältere Version im *Skene-M. S.* zu finden ist. (*Dauney Anc. Scot. Mel.* p. 242 Nr. 63.) Die Version bei Ch[2] II p. 84—85 ist, wie aus einem Vergleich mit Rimbault's Version und dessen Bemerkungen[1]) (*Mus. Ill.* p. 72 und p. 23 Nr. XXXI) hervorgeht aus *Quakers opera* 1728 entnommen. Doch dürfte im Zeitraum von 60—70 Jahren noch manche Zwischenstufe anzunehmen sein. Abgesehen zunächst von der Aenderung der Taktart und der

1) Rimbault hat den dreiteiligen Rhythmus seiner Quelle, der *ballad operas*, verlassen und den zweiteiligen des *Skene-M. S.* adoptiert. (Mus. Ill. p. 24 Abs. 3.)

rhythmischen Gestaltung im Besonderen finden sich in der ersten viertaktigen Reihe der Chappell'schen Version nur Spuren melodischer Verwandtschaft mit der Version des *Skene-M. S.* Diese sind in dem zur dritten Stufe der Tonleiter aufsteigenden Gang im ersten Takt zu entdecken (Ch² II p. 84, Takt 1—2) und dürften eine leise Rückerinnerung an die Melodieführung im *Skene-M. S.* sein. (*Dauney Anc. Scot. Mel.* p. 242, Nr. 63, Takt 2 erste Hälfte.) Die übrigen melodischen Gestaltungen dieser Reihe sind dem Original fremd. Der letzte Melodieabschnitt (Ch² II p. 85 Takt 5 bis zum Schluss) aber offenbart deutlich seine Herkunft; die Melodieführung ist hier im wesentlichen identisch mit der des *Skene-M. S.* (System 2 bis zum Schluss). Die rhythmische Umbildung vollzog sich unabhängig vom Text, denn das Metrum der Ballade passt sich ohne Zwang dem Rhythmus der *Skene*-Version an.

Phillida flouts me
Version I aus *The Plotting Papist's litany* 1680
Ch² II p. 134 oben [Ch¹ vacat].
Version II aus *Watts musical miscellany* 1729
Ch² II p. 133 [Ch¹ I p. 183].

Nicht zu ermitteln war, ob die Quelle der Version I eine vokale oder instrumentale Aufzeichnung darstellt. Version II ist für Instrumente gesetzt. Verglichen mit Version I, deren Melodieführung p. 134 System 1 Takt 1—2 sprunghaft ist, zeigt Version II eine deutliche Ausgleichung dieser Sprünge durch eine fliessendere Führung; namentlich wirkt die Wahl der sechsten Stufe der Tonleiter, auf dem ersten Achtel des zweiten Taktes p. 133 System 1 Takt 2 an Stelle der fünften Stufe der Tonleiter, wie in Version I, p. 134 System 1 Takt 1 viertes Viertel, zu Gunsten der Melodieführung. Ebenfalls ist der zweite Melodieabschnitt melodisch abwechslungsreicher gestaltet als in Version I (vergl. p. 133 System 1 Takt 5 bis System 2 Takt 3 mit p. 134, System 1 Takt 3—4). Im dritten Melodieabschnitt hat Version II zum Unterschied von Version I Fühlung behalten mit dem Anfangsmotiv der Melodie, wie aus p. 133 System 2 Takt 6 zu ersehen; auch der Abschluss der Melodie ist dem des ersten Abschnittes gleich (vergl. p. 133 System 3 Takt 4—5 mit System 1 Takt 2—4). Version I wendet sich im dritten Abschnitt erst ganz am Schluss (System 2 Takt 4 in den letzten drei Tönen) der Melodiebildung am Schluss des ersten Abschnittes zu. — Die Art der Melodieführung in Version II lässt wohl auf eine Ueberarbeitung und somit auf eine spätere Entstehung dieser Version schliessen. —

Fassen wir nun am Schluss dieser Untersuchungen über die Melodiebildung unsere Beobachtungen zusammen, so ergiebt sich

bezüglich der älteren Melodieen, von denen nur das Kuckuckslied dem XIII., die übrigen dem XV. und XVI. Jahrhundert, meist in mehrstimmiger Ueberlieferung, angehören, dass dieselben im Allgemeinen die Merkmale der Melodiebildung ihrer Zeit aufweisen. Eine Ausnahme bilden drei Melodieen des XVI. Jahrhunderts in einstimmiger Ueberlieferung:

»*Alone I live*« (*Songs & Madr.* p. 3,
»*To live alone*« (ib. p. 4),
»*In May that lusty season*« (ib. p. 6),

welche vor den anderen uns zugänglichen Melodieen dieser Zeit Besonderheiten boten. Der grosse Tonumfang, eigentümliche Melodiebildungen im Einzelnen, der Wechsel der Tonlage bezw. des Tonbezirks einzelner Melodieteile, auffallende Melodieschlüsse sind die eigenartigen Erscheinungen dieser drei Melodieen. Dass gerade bei diesen die Namen der Komponisten bekannt sind, verhilft uns zu keiner sicheren Erklärung, solange an anderen Melodieen dieser Komponisten ähnliche Eigentümlichkeiten nicht nachgewiesen sind. Es scheint jedoch, als ob hier eine mehr subjektive, das Absonderliche wählende Ausdrucksweise vorläge im Gegensatz zu den zeitgenössischen Melodieen dieser und der Chappell'schen Sammlung.

In den Balladenaufzeichnungen des XVII. und eines Teils des XVIII. Jahrhunderts sind als Melodieschritte übermässige und verminderte Intervalle auch innerhalb eines Melodieabschnittes anzutreffen. Nach einem Abschnitt oder Einschnitt verwendet kommt ein solches Intervall als Tonfortschreitung insofern nicht so stark zur Geltung, als der erste Ton des Intervalls dem vorangegangenen, der zweite dem nachfolgenden musikalischen Gedanken angehört. In diesem Sinne sehen wir die grosse Septime und selbst die verminderte Oktave in vokalen Aufzeichnungen gebraucht. Grössere Melodieschritte als das Intervall einer Oktave sind in Balladen instrumentaler Aufzeichnung nachgewiesen. — Die allgemeinen Linien der Melodieführung zeigen meist eine schwungvolle Ausnutzung des Tonumfangs. Auffallende Unterbrechung der melodischen Linien war nur in zwei Balladen instrumentaler Aufzeichnung zu finden.

Die Melodiebildung der volkstümlichen Tänze ist oft der der Balladen sehr ähnlich; von manchen Melodieen wie z. B. »*The shaking of the sheets*« (Ch² I p. 228) oder »*Dargison*« (Ch² I p. 230) ist nicht zu erweisen, ob sie ursprünglich Tanzweisen oder Balladen gewesen. Der Einfluss der Instrumentaltechnik ist an verschiedenen Tänzen und sonstigen Instrumentalstücken dargelegt worden.

Die Kadenzbildungen der Balladen und Tanzweisen treten in verschiedener Form auf, teils in Abhängigkeit vom Metrum, teils als

Ergebnis freier Erfindung. Alle die Wendungen, welche nach dem tonischen Ganzschluss, sei es an den Melodieabschnitten, sei es am Schluss der Melodie führen können, sind ausgenützt. Der Halbschluss bezw. direkte Ueberleitungen am Ende einer Melodie sind nur in etlichen Melodieen anzutreffen gewesen, in denen derselbe Halbschluss dann auch im Innern der Melodie zu finden war. Die Erklärung hierzu liegt in der Absicht, das Ende und den Anfang der Melodie gewissermassen zu einem Kreis zu schliessen, um schliesslich einmal plötzlich abzusetzen oder einen tonischen Ganzschluss zu improvisieren. Sehr häufig ist die Kürze der Tanzweisen der Anlass zu Wiederholungen bei der Verwendung zum Tanz.

Die Varianten geben uns einen Einblick in die Art der Umbildung der Melodieen. Eine solche Veränderung ist von verschiedenen Faktoren abhängig: zunächst von der unausbleiblichen Verschiedenheit des mündlichen Vortrags, ein Umstand, der bei den Varianten der Balladenmelodieen in Anrechnung zu ziehen ist, wenn andere Anzeichen uns fehlen; zweitens von einer Umbildung der Melodie, welche im Interesse vokaler oder instrumentaler Darstellung erfolgt; endlich auch entstehen Varianten aus dem Bedürfnis, gewisse Härten oder Unebenheiten der Melodieführung auszugleichen und vielleicht im Sinne einer späteren Auffassung umzuwandeln.

Kapitel III.

Ueber das Verhältnis vom Rhythmus zum Metrum.[1]

Die regelmässige Folge einer metrischen Hebung und einer Senkung kann sowohl im zwei- als im dreiteiligen Takt ihren natürlichen Ausdruck in folgender Weise finden:

1. im zweiteiligen Takt:

a) 2/4 | ♩ ♩ | ♩ ♩ | — Hebung und Senkung von gleicher Zeitdauer
/ × / ×

b) 2/4 | ♩. ♪ | ♩. ♪ ||
/ × / ×

2. im dreiteiligen Takt:

3/8 | ♩ ♪ | ♩ ♪ ||
/ × / ×

(b und 2.:) Senkung von geringerer Zeitdauer als Hebung.

1) Die in diesem Kapitel bei den Schemata benutzten Accentuationszeichen: / für betonte Silbe bezw. schweren Taktteil, × für unbetonte Silbe bezw. leichten Taktteil, sind in folgender Art angewendet: a) oberhalb der Noten; sie beziehen

Die natürliche Rhythmisierung des Auftaktes stellt sich dar wie folgt:

1) im zweiteiligen Takt:

a) 2/4 ♩ | ♩ ♩ | ♩ — Auftakt und erste Hebung von gleicher Zeitdauer
× / × /

b) 2/4 ♪ | ♩. ♪ | ♩
× / × /

2) im dreiteiligen Takt:

3/8 ♪ | ♩ ♪ | ♩
× / × /

— Auftakt von geringerer Zeitdauer als erste Hebung.

Hierzu ist zu bemerken, dass es ganz gleichgültig ist, welche Notenwerte wir hier dem rhythmischen Schema zu Grunde legen, ob wir also beispielsweise den dreiteiligen Rhythmus

| ♩ ♪ | oder: | 𝅗𝅥 ♩ | oder: | 𝅝 𝅗𝅥 |

darstellen.

Aus den soeben angeführten einfachen Taktarten ergeben sich zusammengesetzte auf zweierlei Art und zwar:

1) durch Aneinanderreihung von je zwei oder drei einfachen Takten und deren Vielfachem zu einer höheren Einheit, z. B.:

a) im 4/4-Takt | ♩ ♩ ♩ ♩ | oder: ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |.
(// / | / // /)

Daraus ist zu ersehen, dass eine rhythmische Reihe sowohl mit dem Haupt- als auch dem Nebenaccent beginnen kann. Mit dem Auftakt bietet sich folgendes Bild:

♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | oder auch: | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |.
(// / | / // /)

---

sich auf den musikalischen Accent. Hierbei sind die Grade der Betonung der schweren Taktteile noch in der Weise markiert, dass die Hauptbetonung durch zwei Parallelstriche //, die Nebenbetonung durch den einfachen Strich / dargestellt wird. b) unterhalb der Noten bezw. Textsilben; sie beziehen sich nur auf die Versbetonung, den metrischen Accent. — Unterdrückte Senkungen sind von mir nicht bezeichnet worden, dagegen habe ich das Bild einer metrischen Reihe dadurch zu vervollständigen gesucht, dass ich bei drei- oder fünfmal gehobenen Versen einen vierten bezw. sechsten Accent, welcher beim Vortrag auf die Pause am Versende fällt, hinzufügte. Dies geschah, um die einen solchen Vers zukommende Zeitdauer anschaulich zu machen. — Die durch einen Bogen bezw. Querstrich verbundenen Noten sind stets auf verschiedener Tonhöhe zu denken und auf einer Silbe zu singen.

b) im $\frac{6}{8}$-Takt | ♩ ♪ ♩ ♪ | oder: ♩ ♪ | ♩ ♪ ♩ ♪ |.

Reihen wir beispielsweise vier einfache dreiteilige Takte aneinander, so ergiebt sich Folgendes:

$\frac{3}{4}$ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥. ||

Die höhere Takteinheit ist hier die zweiteilige, jeder einzelne Takt aber ist dreiteilig.

2. Durch Unterteilung des einzelnen Taktteils in kleinere Zeitwerte von je zwei oder je drei Noten, z. B.:

a) im $\frac{2}{4}$-Takt | ♩ ♩ | oder: | ♩ ♩ |
(2 2) (3 3)

b) im $\frac{3}{8}$-Takt | ♩ ♪ | oder: | ♩ ♪ |
(2 2 2) (3 3 3)

Die Mannigfaltigkeit der rhythmischen Gebilde geht ins Unendliche. —

Die Ergebnisse der Untersuchung metrisch-rhythmischer Verhältnisse in unseren englischen Melodieen werden folgendermassen gruppiert werden:

I. Der normale metrische Zeitwert der Senkung wird im Rhythmus alteriert, er wird grösser als der der Hebung.

Ein Blick auf das erste Schema (*diss.* p. 51) zeigt, dass in den nun anzuführenden Fällen eine Abweichung von der natürlichen Darstellung vorliegt, denn die Thatsache, dass eine betonte Silbe den kürzeren, die unbetonte den längeren rhythmischen Zeitwert erhält, widerstreitet dem natürlichen Verhältnis beider:

1. In vokaler Ueberlieferung.

a) Im Innern des Verses.

In den älteren Melodieen bis gegen Ende des XVI. Jahrhunderts ist diese Erscheinung sehr häufig, so dass ich nur zwei Beispiele anzuführen brauche:

English Carol aus *Trinity college Camb. M. S. Roll.* XV. Jahrhundert (*F. M. Engl. Car.* Nr. I p. 2, letztes System).

The aungel seyd a - ue. (mehrstimmig).

In einstimmiger Ueberlieferung:

Kitt hath lost her Kye aus *Roy App. 58. Br. M.* XVI. Jahrhundert (*Songs & Madr.* p. 1 System 2 Takt 1—4).

Kitt hath lost hur kye hur kye good kitt hath lost hur kye

Spätere Melodieen vom Ende des XVI. bis Anfang des XVIII. Jahrhunderts:

Of all the birds aus *Deuteromelia 1609* Ch[2] I p. 141 System 4 Takt 1—2 [Ch[1] I p. 75].

And he is a knave that drinketh now

Hierbei ist zu beachten, dass die korrespondierende Stelle ib. System 2 Takt 1 normal rhythmisiert ist.

The shepherds joy aus *Forbes' Songs & Fancies 1666* Ch[2] I p. 148, System 3 Takt 1—4 [Ch[1] I p. 240].

Die Aufeinanderfolge derselben rhythmischen Erscheinung in jedem Takt beim sechsten und neunten Verse ist eine absichtsvolle:

Sorrowes ceasing, this is pleasing

Besonders ist bei dieser Stelle die Wahl der Wörter in dieser und den folgenden Strophen zu beachten, welche den Binnenreim entweder wie hier zweimal oder auch dreimal und viermal aufweisen. So hat die Wiederholung dieser Stelle in der ersten Strophe als Textunterlage: *Try me, prove me, trust me, love me.* Die zweite Strophe bietet an den entsprechenden Stellen zweimal den vierfachen

Binnenreim: *Skipping, leaping, sporting, playing.* Die dritte Strophe: *Lightly, joying, sporting, toying* (Vers 6) und: *Sadly, drooping, lowring, powting* (Vers 9). Die vierte Strophe endlich, wie die mitgeteilte Stelle der ersten Strophe, den einfachen Binnenreim: *Gently billing she is willing.* Der neunte Vers scheint im Original zu fehlen, Chappell giebt den aus der zweiten Strophe in eckigen Klammern. Der Rhythmus, wie auch die von Takt zu Takt im Intervall der kleinen Terz aufsteigende Melodie greifen die Besonderheit dieser Verse auf und charakterisieren sie in der oben angegebenen Weise.

The devils progress aus »*Pills*« *1699*
Ch² II p. 75 [Ch¹ II p. 443].

Nicht nur der Refrain System 4 Takt 1 und 3, auch die ersten beiden Takte des dritten Systems sind mit dem eingangs gekennzeichneten Rhythmus ausgestattet. Für die letztgenannte Stelle kann bei Heranziehung der entsprechenden Verse in den übrigen Strophen ein besonderer Anlass zu dieser Rhythmisierung nicht gefunden werden. Dagegen scheint eine gewisse Charakterisierung des Refrains durch den Rhythmus erstrebt zu sein. Die Stelle ist folgende:

Huggle, duggle ha ha ha the de-vil laughed a - loud
/ × / × / × / × / × / × / /

Come lasses and lads aus »*Pills*« *III 1719*
Ch² II p. 114, System 3 Takt 3 und System 4 Takt 1 [Ch¹ II p. 532].

Die erste Stelle ist:

and Johnny has his Joan
× / × / × / /

In der zweiten Stelle zeigt sich, dass dieselben Worte einmal in der natürlichen, das andere Mal in der oben charakterisierten rhythmischen Form erscheinen:

To jig it jig it, jig it, jig it, jig it up and down
× / × / × / × / × / × / × / /

Wir haben hier ein Tanzlied, doch ist dieser Rhythmus nicht ein besonderes Merkmal der volkstümlichen Tanzweisen, sondern ebenso häufig auch in den Balladen anzutreffen.

Derselbe Rhythmus, aber nur auf einer Silbe gesungen, giebt dieser eine gewisse Schärfe des Accentes, wie er für einen Anruf charakteristisch ist, in:

Joan to the Maypole aus »*Pills*« *1707*
Ch[2] II p. 101 System 1 und 2 Takt 2—4 [Ch[1] I p. 302].

	/	//	/	//
Vers 5.	*Bess*	*Moll*	*Kate*	*Doll*
Vers 7.	*Hodge*	*Nick*	*Tom*	*Dick*
	/	/	/	/

In treffender Weise sind an diesen Stellen vier einsilbige Personennamen und zwar zuerst vier weibliche, dann vier männliche in den mit dem Binnenreim versehenen und schon im Metrum charakterisierten Versen durch den Rhythmus besonders hervorgehoben. Hier liegt eine ähnliche musikalische Charakterisierung gewisser Verse vor, wie in der oben erwähnten Melodie: *The shepherds joy.*

b) Am Versausgang.

We be soldiers three aus *Deuteromelia 1609*
Ch[2] I p. 133 System 2 Takt 7 [Ch[1] I p. 77].

Der Refrain jeder Strophe ist hier folgendermassen:

With ne - ver a pen - ny of mo - ny
× / × × / × × / × /

Von den vier kreuzweise gereimten Versen der Strophe sind die Verse 2 und 4 Refrainzeilen. Vers 2 ist in französischer Sprache abgefasst und scheint in diesem Soldatenlied an einen jener Zeit geläufigen Ausdruck »*Pardonnez moi*« anzuklingen, welcher beim Heere im Gebrauch war.[1]) Zu beachten ist, dass der klingende Ausgang des vierten Verses »*mony*« als Reim auf den stumpfen Ausgang des zweiten (*Pardona moy je vous en pree*) zu dienen hat.[2]) Der musikalische Rhythmus lässt die Reimsilbe ausser Acht, indem er ihr keinen Accent zuerteilt.

1) Vgl. Ch[2] I p. 133 Anmerkung 1.

2) Dieser Vorgang ist in der englischen Poesie bei Bildungssilben bequem möglich; Flexionssilben sind im Allgemeinen zu schwach dazu.

Yonder comes a courteous Knight aus *Deuteromelia 1609*
Ch² I p. 136 System 4 Takt 2—3 [Ch¹ I p. 63].



Der klingende Versausgang auf »*derry*« ist in dem vorausgehenden Takt rhythmisch anders behandelt (s. System 4 Takt 1) als hier. Dort hatte die Hebung zwei, die Senkung eine Taktzeit, hier am Schluss der ganzen Melodie ist das Verhältnis umgekehrt. Man kann deshalb von etwaiger Beeinflussung dieser Rhythmisierung durch das Wort nicht reden, so sehr auch die englische Aussprache bei »*derry*« für ein kurzes Zeitmass auf der Hebungssilbe spricht.

The shepherds joy aus *Forbes' Songs & Fancies 1666*
Ch² I p. 148, System 2 Takt 2 [Ch¹ I p. 240].



Man vermag auch hier aus der Textunterlage in den verschiedenen Strophen nichts für die Umkehrung der Zeitwerte zu entnehmen; im Gegenteil, man würde bei den Reimwörtern: *viewed-renued*, *disdaining-raining*, *coying-joying* im dreiteiligen Rhythmus für die langen Hebungssilben den Zeitwert einer halben, für die Senkungssilben den einer Viertelnote erwarten dürfen.

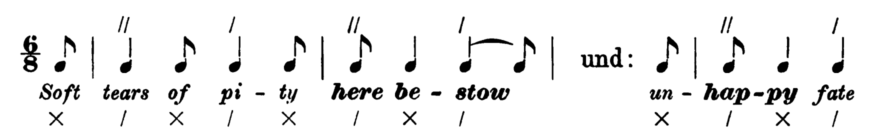
2. In instrumentaler Ueberlieferung.

a) Im Versinneren.

Es sei hier angeführt:

Rosamond aus *Dancing master 1650*
Ch² I p. 165 System 3 Takt 2 und 4 und System 4 Takt 2 und 4 [Ch¹ I p. 361].

Die erste Stelle ist:



Die zweite Stelle:

// / // / // /

of Ro - sa - mond who long a - go und: *un - for - tu - nate*

× / × / × / × / × / × /

I ofter for my Jenny strove aus »*The banquet of music*« *1689* Ch[2] II p. 61 System 1 Takt 3 und p. 62 System 2 Takt 1—2 [Ch[1] II p. 592].

Die erste Stelle, welche den zweiten Vers der Strophe bietet, ist:

6/8

// / // /

Ey'd her, tried her yet can't prove

/ × / × / × /

Die korrespondierende Stelle System 2 Takt 3, welche *diss.* p. 38 als eine Variierung gekennzeichnet wurde, kehrt zur normalen rhythmischen Verteilung der Zeitwerte zurück. Die Wirkung des Binnenreims, welcher auch durch den Rhythmus hervorgehoben wird, ist an oben genanntem Orte schon besprochen worden.

Die zweite Stelle (p. 62 System 2 Takt 1—2) ist folgendermassen:

6/8

// / // /

[I for ever[1])] ***could be, should be, would be***

/ × ×× / × / × / ×

und ebenfalls, wie schon früher bemerkt, durch den Binnenreim gekennzeichnet:

The carmans whistle aus *Fitzwilliam Virginal book* (Anfang XVII. Jahrhunderts)
Ch[2] I p. 253 [Ch[1] I p. 140].

Der Text ist in Ch[1] I p. 139 zu finden.

Die Ballade besingt die musikalische Pfeiferkunst eines jener »*carmen*« d. h. Fuhrleute des XVI. und XVII. Jahrhunderts, welche nach Cappell's Mittheilungen (Ch[2] I p. 253 f.) wegen ihrer musikalischen Fertigkeit, ihre Melodieen mit dem Munde zu pfeifen, allgemein bekannt waren. Ob hier eine Fuhrmannsweise vorliegt, ist nicht gesagt. — Die hier in Frage kommende Rhythmisierung beherrscht den zweiten Teil der Melodie durchaus (Ch[2] I p. 253 System 2 u. 3).

1) Die Textunterlage scheint mir bei Ch[2] und Ch[1] an dieser Stelle nicht sicher zu sein, da die Notierungsweise der Sechzehntel mit der Textunterlage nicht übereinstimmt.

Der Rhythmus | ♩ 𝅗𝅥 | ist bald auf eine bald auf zwei Silben verteilt, wie aus System 2 zu ersehen:

And loo-king round a - bout him || To mark what he could see

System 3 verteilt die Worte wie folgt:

At length he spied a fair maid || un - der a myr - tle tree:

Das rhythmisch-metrische Bild ist in den übrigen Strophen dasselbe. Es ist eine rhythmische Eigentümlichkeit dieser Melodie, welche unter einem anderen Gesichtspunkt uns später noch beschäftigen wird (*diss.* p. 65).

b) Am Versausgang.

Ein charakteristisches Beispiel dafür, dass die hier behandelte rhythmische Erscheinung nicht nur bei klingendem, sondern auch bei stumpfem Versausgang vorkommt, sodass in letzterem Falle der schwache Taktteil keine Senkungssilbe erhält, ähnlich wie wir es im letzten Beispiel auch im Versinnern beobachten konnten, bietet eine Melodie, welche in dem ihr zugehörigen Text mit klingendem und stumpfem Versausgang abwechselt.

Das Beispiel ist:

Newcastle aus *Dancing master 1650*
Ch[2] I p. 188 [Ch[1] I p. 340].

Das Metrum ist jambisch. Da nun, wie schon gesagt, stumpfer und klingender Versausgang abwechseln, der dritte, fünfte und siebente Vers klingenden Ausgang haben, so ist auch beim ersten Vers klingender Ausgang zu erwarten und liegt auch thatsächlich vor.

Daraus folgt, dass die Textunterlage in Ch[2] beim ersten Vers System 1 Takt 1—2 falsch ist. Es muss hier im Rhythmus ein Auftakt angesetzt werden, wie er ja auch zu Beginn jeder Melodiereihe und namentlich in melodischer Korrespondenz und zu denselben Worten Takt 2—3 steht. Das Fehlen des Auftaktes zu Anfang der Melodie ist auf Rechnung der instrumentalen Aufzeichnung zu setzen, welche

augenscheinlich die Fühlung mit dem Metrum hier verloren hat. Es wird also anstatt:

// / // /

C *Came you not from New - cas - tle*

× / × / × / × /

zu lesen sein wie folgt:

// / // /

C *Came you not from New - cas - tle*

× / × / × / × /

Ch[1] hat die kleine Textvariante: »*O come you from Newcastle*«, welche metrisch mit dem Obigen gleich ist.

Stumpfer und klingender Versausgang sind in folgenden Stellen mit dem nämlichen Rhythmus versehen:

// / // /

C Vers 2. *came you not there a - way*

× / × / × / /

// / // /

Vers 3. *O met you not my true love*

× / × / × / × /

// / // /

Vers 5. *Why should not I love my love*

× / × / × / × /

// / // /

Vers 6. *Why should not my love love me*

× / × × / × / /

Ich nehme hier im sechsten Vers stumpfen Ausgang an, einmal weil regelmässiger Wechsel zwischen klingendem und stumpfem Ausgang gewahrt ist und dann, weil der Reim im achten Verse dazu auffordert, welcher lautet:

»*since love to all is free*«.

× / × / × / /

II. Der metrische Auftakt in der rhythmischen Darstellung.

Häufig wird der metrische Auftakt bei früheren und späteren Melodieen in seinem natürlichen Zeitwert (s. *diss.* p. 52) geändert, oder auch in anderen Fällen vom Erfinder der Melodie gar nicht als Auftakt, sondern als betonte Silbe, mithin als erste Hebung eines Verses gefasst.

1. Rhythmische Verlängerung des Auftaktes.

a) In vokaler Ueberlieferung.

Die *Engl. Car.* rhythmisieren zumeist den metrischen Auftakt in natürlicher Weise.

Der verlängerte Zeitwert des Auftaktes dürfte in *Carol I* (*Engl. Car.* p. 2 System 5, erste Note) in der Unterstimme des zweistimmigen Satzes zu finden sein; die Oberstimme ist an dieser Stelle nicht heranzuziehen, es fehlt hier entweder eine Pause oder eine Brevisnote. Das Beispiel ist wie folgt:

The ho - ly gost is to the sent

(Vgl. dasselbe Beispiel unter Rubrik V.)

Alone I live aus *Addit. M. SS.* 31922. Br. M. Anfang des XVI. Jahrhunderts. (*Songs & Madr.* p. 3 System 2 Takt 4.)

Es kommt hier die rhythmische Verlängerung des natürlichen Zeitwertes beim Auftakt in Betracht, welche nur zum Anfang der Melodie wahrzunehmen ist:

A - lone I live a - lone

Die anderen Versanfänge mit gleichem Text haben den Auftakt in dem natürlichen Zeitwert einer halben Note (vgl. System 3 Takt 6 und p. 4 System 1 Takt 4).

To live alone aus *M. S. Roy. App. 58 Br. M.* Anfang des XVI. Jahrhunderts (*Songs & Madr.* p. 4 letztes System Takt 3).

Auch hier ist die Verlängerung des natürlichen Zeitwertes **nur** zu Anfang der Melodie:

To lyve a - lone com - fort ys none

The nightingale aus *M. S. Roy. App. 58 Br. M.* Anfang des XVI. Jahrhunderts (*Songs & Madr.* p. 8 System 2 Takt 6 und System 3 Takt 3).

Der verlängerte Zeitwert des Auftaktes begegnet uns hier in dem ersten und zweiten Vers; der dritte und vierte haben den natürlichen Zeitwert.

Vers 1. *The lyt - tyll pre - ty nygh - tyn - gale*

Vers 2. *A-mong the le - vys grene*

Charakteristisch ist ein Beispiel, dessen metrischer Auftakt in der dreistimmigen und einstimmigen Ueberlieferung verschieden behandelt ist, nämlich:

Ah the sighs aus *Addit. M. SS. 31922* Anfang XVI. Jahrhundert (dreistimmig).

Ch² I p. 36 System 1 Mittelstimme Takt 5 und System 2 Mittelstimme Takt 3 [Ch¹ vacat].

Deutlich ist zu erkennen, wie der Komponist bestrebt ist, durch den verschiedenen Zeitwert der Auftakte in der Mittelstimme einerseits und der Unter- und Oberstimme andererseits die Einsätze rhythmisch von einander abzuheben, ohne dabei stets die Mittelstimme mit dem verlängerten Auftakt zu bedenken, denn nur in den beiden genannten Fällen ist der Auftakt in der Mittelstimme rhythmisch verlängert, in System 3 Takt 1 aber der der Oberstimme. — In der **einstimmigen** Ueberlieferung aus *M. S. Roy. App. 58* Ch² I p. 35 System 1 Takt 4 und System 2 Takt 2 [Ch¹ I p. 57] ist dagegen der Auftakt mit normalem Zeitwert bedacht.

In January last aus *Playford's* »*Choice Airs*« *1679*
Ch[2] II p. 30 System 1 Takt 2 [Ch[1] II p. 576].

Bemerkenswert ist bei diesem und den beiden folgenden Beispielen, dass der der ersten metrischen Reihe zukommende vierte *ictus*, welcher, da nur drei Hebungssilben vorliegen, auf eine Pause fallen würde, hier mit dem Auftakt der nächsten Reihe zusammenfällt. Der Auftakt ist also gewissermassen zurückgeschoben auf den vierten *ictus* des vorausgehenden Verses.

Die dem zweiten Vers zugehörende Auftaktsilbe »*on*« steht auf dem zeitlich dem vierten *ictus* des vorigen Verses noch zugehörenden schweren Taktteil, was ich durch eckige Klammern im Schema in folgender Weise anzudeuten versuche:

In Ja - nu - a - ry last || *on mun-non - day at morn*

× / × / × / / / × / × /
× / × / × / / × / × / × / /

Die unteren Klammern zeigen, wie der Auftakt der zweiten mit dem vierten *ictus* der ersten metrischen Reihe zusammenfällt. Die korrespondierenden Stellen (p. 31 System 1 Takt 2 und System 3 Takt 2) bieten für den vierten *ictus* des ersten Verses auch eine vierte Hebungssilbe bezw. klingenden Versausgang, welcher jederzeit den vierten metrischen Accent tragen kann (s. System 3 Takt 2). Damit ist von selbst der Auftakt des nächsten Verses auf seinen normalen Zeitwert beschränkt. Im sechsten Vers endlich liegt ein zweisilbiger Auftakt vor (p. 31 System 2 Takt 2), welcher bei dieser Rhythmisierung gar nicht anders kann als auf der zweiten Takthälfte einzusetzen und damit dem vorausgehenden Vers den vierten *ictus* zu nehmen.

b) In instrumentaler Ueberlieferung.

In sad and ashy weeds aus *Hawkins Transcripts of Virginal music* (XVI. Jahrhundert)
Ch[2] I p. 156 System 1 Takt 4 [Ch[1] I p. 202].

Die Stelle ist folgende:

In sad and a - shy weeds I sigh I pine I grieve I mourne

× / × / × / / / × / × / × /
× / × / × / / × / × / × /

Der Auftakt des zweiten und vierten Verses, welche die gleiche Melodie haben, ist verlängert, in den anderen Versen aber normal rhythmisiert.

Young Jemmy aus *The genteel companion for the Recorder 1683*
Ch[2] II p. 36 System 1 Takt 2 und p. 37 System 1 Takt 2.

Young Jem-my is a lad thats roy-al-ly des-cen-ded

× / × / × / / / × / × / /
× / × / × / / / × / × / × / /

Derselbe Fall wie im vorigen liegt auch in diesem Beispiel vor, und zwar auch nur im zweiten und vierten Vers vorstehender Melodie. Der vierte Vers hat zu dem einsilbigen metrischen Auftakt zwei Töne (p. 37 System 1 Takt 2). Im Übrigen hat der Auftakt den natürlichen Zeitwert erhalten. —

Fälle, in denen der metrische Auftakt im Rhythmus den Hauptaccent trägt, mithin als betonte Silbe gefasst wird, kommen nicht selten vor, doch haben solche Fälle meist weitere Accentverschiebungen in ihrem Vers im Gefolge, die ich deshalb erst unter Gruppe V einordne. Beispiele, in denen der Auftakt mit dem rhythmischen Hauptaccent bedacht wird, während in den übrigen Versfüssen die metrisch-rhythmischen Accente übereinstimmen, sind:

a) In vokaler Ueberlieferung.

Carol VIII aus *Engl. Car.* p. 16 System 2 Note 10.

for cri-ste-mes-se now is I-com

× / × / × / × /

Die Oberstimme verlegt gleichfalls den Auftakt auf schweren Taktteil. Dieselbe Betonung des Auftaktes erfahren natürlich die gleichgebauten und diesem entsprechenden Verse der übrigen Strophen.

b) In instrumentaler Ueberlieferung.

Come live with me and be my love aus *Second book of Ayres by Corkine 1612*
für die Laute Ch[2] I p. 123 System 1 Takt 1 und 5 und System 3 Takt 3 [Ch[1] I p. 215].

Von den vier Versen der Strophe sind die Auftakte des ersten, zweiten und vierten Verses mit dem rhythmischen Hauptaccent versehen, wie folgt:

Vers 1. *Come live with me and be my love*

Beachtet man das Metrum der ersten Strophe, wie sie im Druck eines »*broadside*« erscheint (s. Ch² I p. 123 Anmerkung), so könnte man den obigen Rhythmus in Beziehung setzen zum Metrum dieser *broadside*-Version, welches im ersten und vierten Vers ohne Auftakt beginnt. Hiergegen spricht aber, dass die übrigen Strophen der Ballade mit dem Auftakt beginnen und ebenso auch der erste Vers der ersten Strophe im Jahre 1606 genau wie oben angegeben citiert wird (s. Ch² I p. 125 oben) und auch dass die späteren Nachahmungen der Ballade den Auftakt bieten.[1])

The carman's whistle aus *Fitzwilliam Virginal book* (Anfang XVII. Jahrhundert)
Ch² I p. 253 System 1 Takt 3, System 2 Takt 1—3 [Ch¹ I p. 139—140].

Setzen wir den Text zur vorliegenden Instrumentalversion, so wird der metrische Auftakt im zweiten, vierten, fünften und sechsten Vers der ersten Strophe in der Rhythmisierung mit dem Hauptaccent versehen. Zu beachten ist aber hierbei, dass die Melodieglieder sich durch den Beginn auf schwerem Taktteil charakterisieren. Die *diss.* p. 58 f besprochenen rhythmischen Besonderheiten im zweiten Teil der Melodie lassen eine andere Behandlung des metrischen Auftaktes gar nicht zu. Dabei sind die Verse 7 und 8 zu der fast ganz gleichen Melodie zu singen wie die Verse 5 und 6. Dass bei Vers 2 der metrische Auftakt nicht mit einem rhythmischen versehen ist, erscheint fast selbstverständlich, wenn wir erkennen, dass die dem zweiten Vers entsprechenden Takte (System 1 Takt 3—4) rhythmisch analog den beiden vorhergehenden, welche ebenfalls keinen Auftakt haben, gebaut sind. — Bei Hinzufügung des Textes zu unserer Virginalversion ergiebt sich folgendes Verhältnis:

Vers 2. *By the breaking of the day*

1) Die Version bei Ch¹, welche den Auftakt auch rhythmisch darstellt, scheint aus einem von Hawkins entdeckten M. S. entnommen zu sein, welches nicht näher beschrieben wird. Die Lesart ist auch in melodischer Beziehung von Ch² verschieden.

anstatt etwa zu rhythmisieren:

// / // /
6/4 *By the breaking of the day*
× × / × / × / /

// / // /
6/4 Vers 5. *And loo-king round a - bout him*
× / × / × / × /

anstatt:

// / // /
6/4 *And loo-king round a - bout him*
× / × / × / × /

Ebenso beim Auftakt des sechsten Verses. Dass auch im zweiten Vers metrischer Auftakt und zwar ein zweisilbiger vorliegt, ist an dem entsprechenden Vers der übrigen Strophen, welche einsilbigen Auftakt haben, zu ersehen. Zudem muss der Ausgang des zweiten Verses klingend sein, da ein solcher r e g e l m ä s s i g mit stumpfem Ausgang abwechselt.

Rosamond aus *Dancing master 1650*
Ch[2] I p. 165 Takt 3 eines jeden Systems [Ch[1] I p. 361].

Der Auftakt in der 2. Hälfte der Septenarzeile erhält in der Rhythmisierung den Hauptaccent:

// / // / // / // /
6/8 *Sweet youth-ful char-ming la-dies fair, fram'd of the pu-rest mould*
× / × / × / × / / / × / × /

anstatt:

// / // /
6/8 *fram'd of the pu-rest mould*
× / × / × / /

Dieselbe Auffassung des Metrums geht durch die ganze Melodie, so dass der Auftakt an dieser Stelle jedesmal im Rhythmus als betonte Silbe mit dem stärksten Accent versehen wird. — (Eine ältere Melodie bei Ch[2] I p. 163 unter gleichem Namen ist von Chappell des instrumentalen Beiwerks entkleidet, seine Lesung von ihm selbst als durchaus problematisch bezeichnet worden.)

In der Melodie

> *Shackley hay* aus *Skene-M. S.* zweite Hälfte des XVII. Jahrhts. Ch[2] II p. 83 System 1 und 2 Takt 3 und *Dauney Anc. Scot. Mel.* p. 232 Nr. 39 [Ch[1] I p. 368]

ist der Auftakt der zweiten Hälfte des Septenars ebenso behandelt wie im vorigen Beispiel. Der zweite Teil der Strophe, welcher in kurzem Reimpaar geschrieben ist, bietet die normale Verteilung der vier metrischen Hebungen auf die guten Taktteile wie in der ersten Hälfte des Septenars.

> *To all you ladies now at land* aus *Watt's musical miscellany 1730*
> Ch[2] II p. 154 System 1 Takt 3, System 2 Takt 4 [Ch[1] II p. 508].

Auch hier handelt es sich um eine ähnliche Behandlung des Auftaktes in der zweiten Septenarhälfte wie oben; dabei ist aber charakteristisch, dass der hierfür einmal angenommene Rhythmus auch da bleibt, wo inzwischen ein kurzes Reimpaar (Vers 5 und 6 jeder Strophe) eintritt, so dass die hinzugekommenen Silben in der rhythmischen Darstellung ganz ignoriert sind (s. System 3 Takt 3—4 und p. 155 Takt 1). Möglich ist, dass die uns vorliegende instrumentale Version dem Metrum an dieser Stelle keine Beachtung geschenkt hat. Die Aufzeichnung der Melodie vom Jahre 1730 ist eine sehr späte, wenn man bedenkt, dass die Ballade 1664 geschrieben (s. Ch[2] II p. 155 f), und die Melodie 1670 bereits so bekannt war, dass andere Balladen zu derselben gedichtet und gesungen wurden. —

Es ergeben sich, wie schon oben gesagt, noch andere Verhältnisse des metrischen und rhythmischen Auftaktes, welche aber, da sie für den ganzen Vers von Bedeutung sind, erst im Zusammenhang mit den Betonungsverhältnissen metrischer und rhythmischer Reihen zu besprechen sein werden (Rubrik V).

III. Die rhythmische Darstellung der schwebenden Betonung.

Der Widerstreit zwischen Wort- und Versaccent wird als schwebende Betonung bezeichnet. Als Beispiel diene »*giltless*« (/ ×) (neu-englisch »*guiltless*« geschrieben) nach dem Wortaccent, »*giltless*« (× /) unter Umständen nach dem metrischen Accent betont.

1. In vokaler Ueberlieferung.

In folgenden Wörtern aus *Engl. Car.* stimmen rhythmischer und metrischer Accent überein und widersprechen beide dem Wortaccent:

Carol V p. 10 System 4 am Anfang: 3/2 ×𝅗𝅥 | /𝅝 (*me - ry*, × /) in Unter- und [p. 39 System 1 Takt 2—3]

auch Oberstimme inmitten des Verses.

Carol VI p. 12 System 2 die fünfte Note vom Ende: 3/2 ×𝅗𝅥 | /𝅝 (*ce - te*, × /) [p. 40 System 3 Takt 4—5]

Auch in der Oberstimme als Reim auf »*fre*«. Ebenso ist in Strophe 2 »*plente*« rhythmisiert. In den entsprechenden Stellen bei Strophe 3 und 4 stimmen Wort- und Versaccent überein.

Carol X p. 20 System 4 die dritte und vierte Note: 3/2 ×𝅗𝅥 | /𝅝 (*na - ture*, × /) [p. 48 System 2 Takt 4—5]

in Unter- und auch Oberstimme als Reim auf »*cure*«. Die entsprechenden Stellen in den übrigen Strophen stimmen im Wort- und Versaccent überein, sei es dass, wie hier, nur ein zweisilbiges Wort oder zwei einsilbige stehen.

Carol XII p. 24 System 2 die zwei letzten Noten: 3/2 ×𝅗𝅥 | /𝅝 (*der - lyng*, × /) [p. 52 System 3 Takt 4—5]

in Unter- und auch Oberstimme als Reim auf »*zyng*«. Für die weiteren Strophen gilt auch das ad *Car VI* und *X* Gesagte.

Carol XIII p. 26 System 2 die 7. und 8. und die 16. und 17. Note [p. 54 System 1 Takt 4—5 und System 2 Takt 4—5]: Die beiden Worte bilden den Reim:

×𝅗𝅥 | /𝅝 (*ver - tu*, × /) und ×𝅗𝅥 | /𝅝 (*ihe - su*, × /)

Auch in der Oberstimme ist die gleiche Betonung.

Die Wiederholung dieses Reims im weiteren Verlauf des Weihnachtsgesanges scheint die obige Accentuierung zu bestätigen, doch sind die nachfolgenden Stellen unsicher zu lesen, da nach Mitteilungen des Herausgebers das M. S. schadhaft ist.

Hierher gehört noch die Melodie

Nowell, Nowell Bodl. libr. M. SS. Eng. Poet. e I; Facsimile in *Perc. Soc.* Bd. 23 p. 62 System 4. XV. Jahrhundert Ch[2] I p. 31 System 2[1]) [Ch[1] I p. 42].

// / // /
3/2 *a clen maydyn and pure vir - gyn*
× / × / × / × /

Es schliessen sich aus späterer Zeit an:

We be soldiers three aus *Deuteromelia 1609* Ch[2] I p. 133 System 2 Takt 3—4 [Ch[1] I p. 77].

// / // /
3/4 *La - tely come forth of the low country*
/ × × / × × / × /

Der Rhythmus bestätigt die metrische Betonung, welche für den vorausgegangenen Reim in Vers 1 verlangt wird, während der Wortaccent »*country*« (/ ×) betont. Die übrigen Strophen bieten an den entsprechenden Stellen statt eines zweisilbigen Wortes zwei einsilbige, bei denen rhythmisch-metrischer und Wortaccent zusammenfallen.

We be three poor mariners aus *Deuteromelia 1609* Ch[2] I p. 134 System 1 Takt 3—4 [Ch[1] I p. 78].

// / // / // / // /
C *We be three poor ma - ri - ners || new-ly come from the seas*
/ × / × / × / × / × / × / /

Dass beim 2. Vers ein metrischer Auftakt vorliegt, geht aus der korrespondierenden Stelle — Vers 6 System 3 Takt 4 letzte Note — sowie aus dem metrischen Bau der betreffenden Verse 2 und 6 der folgenden Strophe hervor.

I'll tell thee Dick aus *Loyal Songs 1685* Ch[2] II p. 44 System 1 Takt 3—4 [Ch[1] I p. 360].

In dem letzten Vers der 2. Strophe:

// / / //
3/4 *For - ty at least in pairs*
× / × / × / /

1) Ch[2] entnimmt die Melodie ebenfalls der oben genannten Quelle aus *Bodl. libr.*; die Chappell'sche Lesung stimmt mit dem Facsimile überein.

2. In instrumentaler Ueberlieferung.

The hunt is up aus *Jane Pickerings Lute book 1615*
Ch² I p. 86 System 2 Takt 2.



Der Binnenreim auf »*King*« ergiebt die Accentuation: »*hunting*«. — Die zweite Version aus *Musick's delight on the cithren* vom Jahre 1666, facsimiliert in Ch¹ *Plate 5*, ist von Ch¹ nicht sorgfältig übertragen (I p. 60). Nach dem Facsimile in Tabulatur lautet die Stelle in meiner Uebertragung wie folgt (die vollständige Übertragung um eine Quart höher s. *diss.* p. 41):



Dass hier auf Grund der Tonwiederholung im zweiten Takt unseres Beispiels etwa »*hunting*« zu betonen wäre, glaube ich nicht annehmen zu müssen, denn erstens wird man sich für gewöhnlich in der musikalischen Rhythmisierung den Reim ungern entgehen lassen, zweitens aber liegt hier eine späte Instrumentalversion vor, welche mehrere Töne auf gleicher Höhe darbietet, etwa um den Ton nicht zu früh verhallen zu lassen, wie in Takt 4 obiger Uebertragung. Es dürfte hier somit mehr Rücksicht auf den instrumentalen Klang als auf das Metrum genommen worden sein, welches ja bei dem rein instrumentalen Vortrag nicht mehr in Frage kommt; auch ist, wie schon mitgeteilt (p. 41), die Melodie als Tanz gebraucht worden.

Rosamond aus *Dancing master 1650*
Ch² I p. 165 System 2 Takt 2 [Ch¹ I p. 361].

Der dritte Vers der zweiten Strophe (s. Ch¹) ergiebt:

He boa-sted of a fair la-dy

mit dem Reim auf: »*Salisbury*«.

Im Vergleich zu den älteren Melodieen sind der Beispiele für schwebende Betonung im Rhythmus der Balladenmelodieen nur wenige.

IV. Rhythmische Darstellung der metrischen Verschleifung bezw. der Synkopierung von Zwischenvokalen.

Zwei Fälle sind möglich: entweder wird die metrische Verschleifung oder Synkopierung eines Zwischenvokals auch in der rhythmischen Darstellung gekennzeichnet — dann sind solche Silben auf einen Ton zu singen — oder die Verschleifung bezw. Synkopierung wird durch den Rhythmus so aufgelöst, dass auch die Verschleifungssilbe oder der metrisch synkopierte Laut einen besonderen Ton erhält.

Beispiele der ersten Art:

1. In vokaler Ueberlieferung.

Carol V (Engl. Car. XV. Jahrhundert) p. 10 System 2 die neunte Note vom Zeilenende
[p. 38 System 3 Takt 2, Unterstimme].

Sehr deutlich hat der Rhythmus eine Synkopierung des *y* in »*princypal*« gekennzeichnet.

Die Uebertragung p. 38 hat willkürlich eine Note ergänzt! Die Stelle ist:

a princypal point of cha - ry - te

In der Oberstimme ist zweifelhaft, ob im Rhythmus die Synkopierung des Zwischenvokals oder die Dreisilbigkeit des betreffenden Wortes zum Ausdruck kommt, so dass dann jede Silbe einen Ton erhalten würde.

Carol X p. 20 System 4 die 15. Note
[p. 48 System 3 Takt 1, Unterstimme].

Of hevene and erthe he hath the cure

Es liegt hier Verschleifung auf der Hebung oder Synkope des Suffix = *e* vor, welche auch im Rhythmus beibehalten ist. In der Oberstimme ist die Silbenverteilung zweifelhaft; es wäre denkbar, dass die Stelle so zu singen wäre:

of hevene and erthe

Beispiele aus anderen, als der ersten Strophe unserer Gesänge zu entnehmen, um die rhythmische Darstellung metrischer Verschleifung bezw. Synkopierung zu beobachten, ist nicht anzuraten, da die häufig wechselnde Zahl der Senkungen in den verschiedenen Strophen dem Rhythmus der ersten Strophe nicht angepasst sein kann.

Lay the bent to bonny broom aus »*Pills*«, Anfang des XVIII. Jahrhunderts,
Ch[2] II p. 80 [Ch[1] II p. 530].

3/4 *There was a lady in the Northcoun - try*
× / × / × · × / × /

Hier liegt Verschleifung in der Senkung vor, »*lady*« ist auch im Rhythmus auf einem Ton zu singen.

2. In instrumentaler Ueberlieferung.

The hunt is up aus *Jane Pickerings lute book 1615*
Ch[2] I p. 86 System 2 Takt 1. I. Version

6/4 *And Harry our King is gone* etc.
× / × / × /

Hier kann Verschleifung auf der Hebung oder in der Senkung vorliegen.

Die II. Version aus

Mus. delight on the Cithern 1666
Ch[1] I plate 5 (Uebertragung *diss.* p. 41)

ist, wie schon *diss.* p. 70 angeführt, ohne Berücksichtigung des Metrums mehr in instrumentalem Interesse rhythmisch ausgestaltet. Die Stelle lautet in meiner Uebertragung (Ch[1] I p. 60):

// × × /
6/4 *And Har - ry our King is* etc.
× / [×] × /

Setzt man den Text hinzu, so ergiebt sich eine Auflösung der Verschleifung in zwei Senkungssilben.

Essex's last good night aus *El. Rogers Virginalbook* Anfang XVII. Jahrhundert
Ch² I p. 132 [Ch¹ I p. 176] Anfang.

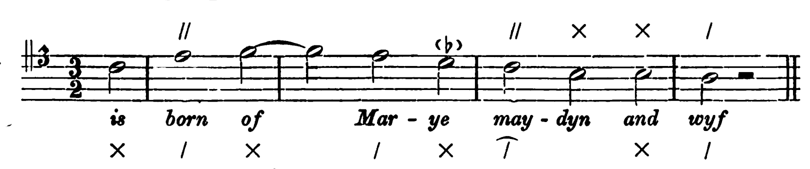
Die Stelle System 2 Takt 1 ist folgende:

6/4
For why our Jewell is from us gone
× / × / × / × /

Die Verschmelzung des »*Jewell*« zu einer Silbe ist auch aus dem Rhythmus ersichtlich.

Die zweite Möglichkeit, die metrische Verschleifung oder Synkopierung eines Vokals im Wortinnern durch den Rhythmus aufzulösen, ist ausser in den als Gegenstücken gegebenen Beispielen noch bei folgenden Melodieen zu ersehen. Es lagen nur vokale Aufzeichnungen vor.

Carol II (Engl. Car. XV. Jahrhundert)
p. 4 System 4 die vierte bis sechste Note.
[ib. p. 32 System 3 Takt 7 Unter- und Oberstimme].



Das Wort »*maydyn*« erhält für jede Silbe eine Taktzeit. Die Silbenverteilung ist an der entsprechenden Stelle in der Oberstimme zweifelhaft, sowohl Verschleifung in der Senkung als auch Auflösung des Wortes »*maydyn*« in zwei Silben ist möglich.

In demselben *Carol* p. 4 System 6 die zweite bis vierte Note [p. 33 System 2 Takt 1, Unterstimme].

3/8
Thys prince of pees xal se - tyn al stryf
× / × / × / × /

Hier ist die Synkope des Suffixvokals rhythmisch aufgelöst; die Oberstimme aber behält in der Rhythmisierung die Synkope bei:

3/2
Thys prince of pees xal setyn al stryf
× / × / × / × /

Carol X p. 20 System 4 die zehnte bis zwölfte Note.

Statt (Verschleifung auf der Hebung oder) Synkope ist im Rhythmus der Unterstimme Zweisilbigkeit deutlich beibehalten. — In der Oberstimme ist die Silbenverteilung zweifelhaft.

the prince of pees that ev - ere xal be

V. Metrischer und rhythmischer Accent decken sich nicht immer.

Die natürliche Verteilung metrischer Hebungen und Senkungen auf betonte und unbetonte Taktzeiten ist bereits dargestellt worden. Rhythmischer und metrischer Accent korrespondieren in der Weise, dass jede Hebung eine betonte (schwere), jede Senkung eine unbetonte (leichte) Taktzeit erhält. In vielen Fällen aber finden sich Abweichungen, welche in der rhythmischen Reihe andere Betonungsverhältnisse ergeben als in der metrischen.

1. In vokaler Ueberlieferung.

Zu unseren Beobachtungen finden sich Beispiele zunächst in *Engl. Car.* XV. Jahrhundert.

Carol I p. 2 System 5 zu Anfang [ib. p. 30 System 3, Unterstimme].

The ho - ly gost is to the sent

Carol III p. 6 System 4 Note 11 ff. [p. 35 System 1 und 3 Takt 4 ff.].

That men cle - pyn ma - rye ful of myth

Die Oberstimme rhythmisiert genau wie die hier mitgeteilte Unterstimme. Der viermal gehobene Vers wird in seinen Betonungsverhältnissen geändert: der Auftakt erhält einen Accent, »*clepyn*«, metrisch mit *Apokope* als einsilbige Senkung zu fassen, wird im Rhythmus ein selbständiger Versfuss. So erhält dieser Vers fünf rhythmische Accente. Derselbe Vers hat auch in den übrigen Strophen vier Hebungen.

Carol VIII p. 16 System 2. Die 20. Note und ff. [p. 44 Zeile 9].

Für die Verse des Refrains, mit Ausnahme des zweiten, glaube ich im Metrum zwei Hebungen bei jambischen Versfüssen annehmen zu dürfen. Der musikalische Rhythmus aber betont wie folgt:[1])

That hath no pere

Zu erwarten wäre nach der rhythmischen Betonung anstatt »*no*« = »*none*«; der Rhythmus bewahrt sich die Freiheit eine Senkung auszulassen.

Der folgende Vers mit drei Hebungen stimmt in der rhythmischen Betonung mit der metrischen überein:

Syng we alle in fere

Wir sehen, dass in Bezug auf die rhythmische Betonung eine Analogie zwischen diesem und dem vorhergehenden Verse vorliegt. Ob diese Analogie aus dem Metrum resultiert, d. h. ob der vorhergehende Vers ebenfalls drei metrische Hebungen trägt, scheint mir zweifelhaft, da er nur vier Silben zählt. Der nächste Vers zeigt deutlich das Bestreben wiederum im Rhythmus drei Betonungen zu erzielen. wozu das Metrum, welches nur zwei Hebungen bietet, keinen Anlass giebt. Es wird dies erreicht durch Dehnung der zweiten Senkung zum Zeitwert eines vollen Taktes:

Now ioye and blysse

In dem folgenden Vers stimmt metrische und rhythmische Betonung (zwei Hebungen = zwei rhythmische Accente) überein. — Der letzte Vers endlich lässt im Rhythmus drei betonte Silben zum Vorschein kommen und zwar innerhalb einer neuen, zweiteiligen Taktart, welche hier nach Massgabe der Oberstimme angenommen werden muss:

that ma - kyth good chere

1) Die Brevispause nach »*pere*« muss durch eine Minima-Pause ersetzt werden, was sich zweifellos aus der Oberstimme ergiebt.

In diesem Vers hat der zweite musikalisch-rhythmische Accent nicht ganz die Betonungsstärke des ersten oder dritten da hier ein zusammengesetzter zweiteiliger Rhythmus vorliegt, dessen erster Taktteil stärker betont ist als der dritte.

The wedding of the frog and the mouse aus »*Melismata*« *1611*
Ch[2] I p. 142 [Ch[1] I p. 88].

Im Metrum müssen wohl viermal gehobene Verse angenommen werden, wenn auch bisweilen Senkungen fehlen. Die Anzahl der Senkungssilben wechselt in den verschiedenen Strophen, deren jede kleine Abweichungen bringt; auch ist der Auftakt nicht durchgeführt. Ausschlaggebend für die Annahme von vier Hebungen war der dritte Vers jeder Strophe.

Die rhythmische Betonung unterdrückt die zweite und vierte Hebung, indem sie dieselben dem leichten Taktteil zuweist:

3/4 *It was a frog in the well* || *Hum-ble - dum, Hum-ble - dum*

3/4 *and the merry mouse in the mill* || *tweed-le, tweed-le twi - no*

Die Modifikation der metrischen Betonung durch die rhythmische entspringt der Auffassung als ob daktylische Versfüsse vorlägen. Am wenigsten würde dies der dritte Vers vertragen, welcher, wie auch der erste Vers der meisten Strophen, am zwanglosesten mit zweisilbigen Versfüssen gelesen wird, wie denn auch der zweiteilige Versictus durchaus volkstümlich ist.

I'll tell thee Dick aus *Loyal songs 1685*
Ch[2] II p. 43 [Ch[1] I p. 360].

Im Metrum liegen vier Accente für vier betonte Silben des ersten, zweiten, vierten und fünften Verses vor. Man erwartet in der rhythmischen Betonung für die erste und dritte Hebung den Hauptaccent, für die zweite und vierte den Nebenaccent. Der hier vorliegende dreiteilige zusammengesetzte Rhythmus ergiebt aber folgende Verschiebung des metrischen Accents: die zweite und vierte Hebung erhält den Hauptaccent und zwar vermöge des zusammengesetzten Rhythmus in folgender Weise:

3/4 I'll tell thee Dick, where I have been

Der dritte und sechste Vers aber mit nur drei betonten Silben konnte, da der Vers auf schwerem Taktteil schliesst, nicht wie bisher die erste Hebung in den Auftakt ziehen, sondern musste ihn auf den nächstfolgenden schweren Taktteil verlegen.

3/4 Oh things bey - ond com - pare

Durch diese Verlegung des Hauptaccentes auf die erste Hebung ist hier der Schweifreim (dritte und sechste Vers) charakterisiert und die bisherige Accentuation wirksam unterbrochen, wobei noch der einsilbige Auftakt die Cäsur nach dem zweiten und fünften Vers stärker zur Geltung bringt (System 2 Takt 1 und p. 44 Takt 3).

2. In instrumentaler Ueberlieferung.

Walsingham aus *Fitzwilliam Virginal book*, Anfang des XVII. Jahrhunderts
Ch² I p. 69 [Ch¹ I p. 123].

Text und Weise dürften nach Chappell's Mitteilungen (vergl. Ch² I p. 69 Anmerkung) vor dem Jahre 1538 entstanden sein; die Ballade bezieht sich auf Walsingham als Wallfahrtsort, welcher 1538 aufgehoben wurde. Verschiedene Citate aus dem XVII. Jahrhundert (vergl. Ch² I p. 70 letzter Absatz und p. 71) belehren uns, dass diese Melodie von abgerichteten Vögeln gesungen wurde; damit ist wohl eine ausserordentlich einfache melodische und rhythmische Struktur dieser Melodie angedeutet.

Der metrische Accent deckt sich nicht mit dem rhythmischen. Die acht Hebungen des ersten Septenars sind auf vier Takte im dreiteiligen Rhythmus verteilt wie folgt:

3/2 As I went to Wal - sin - gham ‖ to the shrine with speed

Da im dreiteiligen Rhythmus der stärkste Accent nur dem ersten Taktteil als dem schweren zukommt, so entfällt der zweite, vierte, sechste und achte metrische Accent hier auf unbetonte Taktteile.

Der Unterschied in der musikalischen Wiedergabe der beiden Septenarzeilen besteht in Folgendem: Zunächst ist die Melodie des zweiten Taktes, welcher die erste Septenarhälfte abschliesst, in den beiden viertaktigen Melodiegliedern gleich. In der ersten Septenarzeile wird aber in diesem Takt die dritte und vierte Hebung mit dazwischen liegender Senkung untergebracht, in der zweiten Septenarzeile hingegen nur die vierte Hebung mit folgender Senkung. Damit war der Fall gegeben, dass im vorangehenden Takt (System 2 Takt 1) bei der vermehrten Silbenzahl drei Hebungen und drei Senkungen untergebracht werden mussten, so dass sich folgendes Schema ergab:

Met I with a jol - ly Pal - mer ‖ in a pil - grims weed.

/ × / × / × / × / × / × / /

The spanish lady
Version I aus *Skene-M. S.* ca. Mitte des XVII. Jahrhdts.
(*Dauney Anc. Scot. mel.* p. 242 Nr. 63).
Version II aus *Quakers opera*
Ch[2] II p. 84 [Ch[1] I p. 187].

In verschiedener Weise sind im zweiteiligen und dreiteiligen zusammengesetzten Rhythmus die metrischen Accente verteilt. Die melodische Verwandtschaft der beiden Melodien, welche erst in der letzten viertaktigen Reihe bei Ch[2] p. 85 System 2 Takt 2 und ff., bei *Dauney* p. 242 Nr. 63 System 2 und 3 zu Tage tritt, ist bereits im II. Kapitel (*diss.* p. 48 f) besprochen worden.

Interessant ist die Nebeneinanderstellung der Rhythmisierung beider Versionen. In keiner ist der rhythmische Zeitwert für die einzelnen Hebungen und Senkungen gleich bemessen:

Version I.

Will you hear a Spa - nish la - dy

/ × / × / × / ×

Version II.

Will you hear a Spa - nish lady

/ × / × / × / ×

Den rhythmischen Hauptaccent trägt bei Version I die erste und zweite, bei Version II die zweite und vierte Hebung des Verses. Auch die beiden letzten Verse der Strophe zeigen in beiden Versionen

verschiedene Auffassung des Metrums. Version I teilt die metrische Reihe in zwei gleiche Teile mit je vier Betonungen in folgender Weise.[1])

Of a come - ly coun - te - nance and grace was she

Die zweite Version aber, welche wie bisher die erste Hebung im rhythmischen Auftakte darstellt, nimmt fünf Hebungssilben an, welche folgendermassen rhythmisch accentuiert werden:

Of a come - ly coun - te - nance and grace was she

Der Rhythmus ist hier ganz analog den vorausgehenden Reihen dieser Version gebildet, er ist eine Konsequenz der bisherigen Rhythmisierung der viermal gehobenen Verse. Es bleibt zu bemerken, dass nur noch in der vierten Strophe die beiden letzten Verse bei zweisilbigem Auftakte fünf Hebungen gleich denen der ersten Strophe zählen. Die entsprechenden Verse der übrigen 14 Strophen (die Ballade ist zu finden in *Percy Rel. II.* Nr. XXII ed. Schröer II p. 413) sind zumeist ungleich gebaut; in allen ausser den soeben angeführten Strophen hat der letzte Vers sechs Hebungen.

Rückblickend auf die bisherigen Ergebnisse führen wir dieselben im Zusammenhang noch einmal vor:

Es ist festgestellt worden, dass, mit Beibehaltung der metrischen Accentuation im Rhythmus, den Senkungen bisweilen ein längerer Zeitwert zugeteilt wird als den Hebungen. Diese Erscheinung ist in den *English Carols* aus dem XV. Jahrhundert sehr häufig. Auch die späteren Melodieen bedienen sich dieser charakteristischen Verteilung der Zeitwerte. Die Hebung gewinnt hiermit eine schärfere Betonung, da ihr ein Teil des normalen Zeitwertes genommen ist. Ob lange oder kurze Hebungssilben vorliegen, ist dabei ohne Einfluss auf das rhythmische Gebilde; in derselben rhythmischen Reihe kommt, was wohl zu bemerken, zu denselben Silben einmal der alterierte, einmal der normale Zeitwert zur Erscheinung. Sowohl im Versinnern als am Versausgang war diese Abweichung vom normalen Verhältnis der Zeitwerte zwischen Hebung und Senkung nachzuweisen.

---

1) Die obige Textunterlage scheint mir diejenige zu sein, welche sich am zwanglosesten mit der rhythmischen Accentuation in Einklang bringen lässt.

Was den metrischen Auftakt belangt, so waren Abweichungen von der normalen rhythmischen Darstellung desselben zu konstatieren und zwar in zweifacher Weise:

1) Die Abweichung stellte sich dar als eine Verlängerung des normalen Zeitwertes der Auftaktnote. Die älteren Beispiele aus dem XV. und XVI. Jahrhundert zeigen die Verlängerung nur selten. Die bei den *»Songs«* aus *Songs & Madr.* nachgewiesenen verlängerten Zeitwerte des Auftaktes finden sich nur zu Anfang der Melodie, die übrigen Verse behandeln den Auftakt im Rhythmus normal. Die späteren Melodieen haben fast nie den verlängerten Zeitwert des Auftaktes zu Anfang der Strophe, sondern in einem oder mehreren der folgenden Verse.

2) Der metrische Auftakt erhielt einen rhythmischen Accent. Im letzteren Falle konnten zuweilen hieraus weitere vom Metrum verschiedene Betonungen in demselben Vers hervorgehen.

Jedenfalls bleibt die Nichtbeachtung des metrischen Auftaktes in der rythmischen Darstellung bemerkenswert. Der Eindruck ist ein verschiedener, ob man durch einen Auftakt gewissermassen vorbereitet wird auf den Accent oder den schweren Taktteil, oder mit diesem sogleich einsetzt.

Schwebende Betonung war in der rhythmischen Darstellung bei den von mir beobachteten Fällen in der Art behandelt worden, dass der rhythmische Accent sich mit dem metrischen deckte. Die metrische Verschleifung zweier Silben bezw. die Synkopierung eines Vokals im Wortinnern war im Rhythmus bald auf e i n e m Ton zu singen und damit ebenfalls als Verschleifung bezw. Synkopierung gefasst, bald aber auch mit zwei oder mehreren Tönen versehen und somit zweisilbig rhythmisiert. Die älteren Melodieen zeigen beide Auffassungen ungefähr gleich häufig; die jüngeren Melodieen, wovon nur sehr wenige Fälle anzuführen waren, bestätigten auch in der rhythmischen Form die Verschleifung oder Synkopierung des Metrums und wiesen ganz selten eine zweisilbige Rhythmisierung dieser Erscheinung auf. (Vergl. Ch^2 I p. 225 Nr. II System 2 Takt 1 mit p. 224 Nr. I System 1 Takt 1.)

Was nun die Accentuation des Verses in der rhythmischen Reihe betrifft, so ergaben sich mannigfache Abweichungen vom metrischen Accent in der rhythmischen Darstellung. Die älteren Beispiele kehrten meist nur die Betonungsverhältnisse eines Versfusses um, die jüngeren Melodieen aber vorzugsweise die der ganzen metrischen Reihe, so dass man deutlich eine andere Auffassung des Metrums erkennt, welche dem Erfinder der Melodie vorschwebte.

Kapitel IV.

Verhältnis des Versbaues zur Melodiegliederung.

Die Gliederung einer Melodie ergiebt sich aus den rhythmischen Reihen, welche die Verse bilden. Bei Beurteilung des Baues der Verse oder metrischen Reihen ist nicht immer die Anzahl der Hebungssilben eines Verses, sondern die Anzahl der metrischen Accente, welche dem Vers beim Vortrag zukommen, ausschlaggebend. So wird die Septenarzeile bei sieben Hebungen, welche auf Silben fallen, acht metrische Accente tragen, wobei der achte am Schluss eine Pause bildet oder bei klingendem Versausgang auch auf eine nebentonige Silbe fallen kann.

Das Gefühl für den achten metrischen *ictus* offenbart sich z. B. deutlich durch Anbringung eines zeilenschliessenden *-a-*, welches sich in einigen Balladen am Ende des Septenars findet, offenbar zum Zwecke die Pause beim stumpfen Versausgang auszufüllen, z. B. in den Balladen »*John Dory*« oder »*Jog on*«, dessen Septenarzeile sich folgendermassen darstellt: (Ch² I p. 159)

Jog on, Jog on, the foot - path way || and mer - ri - ly hent the stile - a -

Die übrigen Strophen, welche klingenden Versausgang in der zweiten Septenarhälfte haben, zeigen, wie dieses *-a-* in der ersten Strophe lediglich zur Ausfüllung benötigt worden war.

Der achte *ictus* also, bezw. der vierte in der dreimal gehobenen Reihe schliesst in der Regel die normal gebaute, metrische und musikalische Reihe ab, wobei es in Bezug auf die Anzahl der Icten gleichgültig ist, ob der letzte *ictus* auf eine Pause oder nebentonige Silbe fällt.

Unter Voranstellung dieses Gesichtspunktes ergiebt sich für uns folgende Gruppierung:

1. Gleiche metrische Reihen ergeben in der musikalischen Darstellung
   a) gleiche Melodiereihen
   b) ungleiche Melodiereihen

2. Ungleiche metrische Reihen ergeben in der musikalischen Darstellung
   a) ungleiche Melodiereihen
   b) gleiche Melodiereihen.

Bei den Abteilungen 1a und 2a wird an der Hand der im Kapitel III gewonnenen Resultate unterschieden werden ob

α) metrischer oder musikalisch-rhythmischer Accent korrespondieren

β) ob dies nicht der Fall.

Bei 1b und 2b ist die Divergenz metrischer und musikalisch-rhythmischer Reihen stets durch Accentverschiebung oder rhythmische Dehnung veranlasst.

1a. Gleiche metrische Reihen sind auch in der musikalischen Darstellung gleich und zwar ist der rhythmische Accent

α) korrespondierend mit dem metrischen.

Hierher gehören die meisten unserer Melodieen, so dass ich an das *diss.* p. 81 mitgeteilte Beispiel für eine natürliche musikalische Reihenbildung der Septenarzeile erinnern darf.

Ich führe hier Beispiele der seltener vorkommenden Melodieglieder aus drei Takten bestehend, bezw. metrischer Reihen mit drei oder sechs Icten an.

Bartholomew Fair aus »*Pills*« *1699*
Ch² II p. 77 [Ch¹ II p. 586].

Die sechs Hebungen im Vers sind folgendermassen rhythmisiert:

6/8 *Ad - zooks che's went the o - ther day to Lon - don town*

So ergeben sich aus dem Versbau durchweg dreitaktige Melodieglieder.

Es verdient bemerkt zu werden, dass die Gliederung dieser, auch als »*Dutch womans Jigg*« bezeichneten Melodie nicht identisch ist mit dem sogleich anzuführenden »*Kings Jig*« (Ch² II p. 49). Ein bestimmtes rhythmisches Gepräge scheinen die »*Jigs*« nicht besessen zu haben, denn »*Old Noll's Jig*« (Ch² II p. 87) ist wiederum anders gebaut, es setzt sich aus zweitaktigen Melodiegliedern im 6/8-Rhythmus zusammen. — Unter »*Jig*« konnte auch in älterer Zeit ein lustiges Gedicht verstanden werden, wie wir aus einem Citat in *Percy folio M. S. vol. II* p. 334 erfahren:

»*A jig*«, *says Nares*, »*meant anciently not only a merry dance but merriment and humour in writing and particularly a ballad.*«

In diesen Bedeutungen also dienen die »*Jigs*« dem Ausdruck einer fröhlichen Stimmung (vgl. Ch[1] II p. 495).

The Kings Jig or at Winchester was a wedding aus *Dancing master 1686*
Ch[2] II p. 49 [Ch[1] II p. 496].

Dieser Tanz wurde nachträglich mit einem Text versehen (vgl. *diss.* p. 29). Der Dichter D'Urfey hat zu rhythmischen Reihen von drei Accenten, wovon der erste der stärkste ist, dementsprechend Verse mit drei Hebungen geschaffen. Die rhythmischen und metrischen Reihen sind mithin vollkommen gleich.

Death and the lady aus *Carey's Musical Century 1738*
Ch[2] II p. 170 [Ch[1] I p. 167]

bietet ein Beispiel für die musikalische Darstellung, des in unseren Sammlungen nur selten erscheinenden fünfmal gehobenen Verses mit sechs Icten. Die metrische und die musikalisch-rhythmische Reihe decken sich vollständig:

Fair la - dy lay your cost - ly robe a - side
× / × / × / × / × / /

So ist die Melodie durchweg in Reihen von je drei Takten mit sechs Accenten gegliedert, wie auch die metrische Reihe sechs Accente trägt.

β) Der rhythmische Accent nicht korrespondierend mit dem metrischen.

Auch hier ergeben sich gleiche Reihen, aber die rhythmischen Accente decken sich nicht mit den metrischen.

The wedding of the frog and the mouse aus *Melismata 1611*
Ch[2] I p. 142 [Ch[1] I p. 88].

Nach den *diss.* p. 76 angegebenen Gründen sind im Metrum vier Hebungen im Vers angenommen worden, welche im dreiteiligen Rhythmus nur zwei musikalische Accente erhalten haben. Das Schema ist in der oben genannten Stelle mitgeteilt.

1b. Gleiche metrische Reihen sind in der musikalischen Darstellung ungleich.

Die *Songs* aus »*Songs & Madr.*« geben häufigen Anlass zu dieser Beobachtung, können uns aber, in so wenigen Beispielen vertreten, keinen sicheren Schluss erlauben, ob diese Erscheinung im Allgemeinen

im XV. und XVI. Jahrhundert bei solchen *Songs* häufig anzutreffen ist.

Ich führe folgende Beispiele an:

Alone I live aus *Add. M. SS. 31922*
(*Songs & Madr.* p. 3)

besteht aus einem dreimal wiederholten Reimpaar mit drei Hebungen und vier metrischen Accenten in jedem Vers. Die rhythmisch-musikalische Darstellung aber bildet durch rhythmische Dehnung oder Accentverschiebung ungleiche Reihen daraus, wovon ich nur zwei hier anführen will.



Die rhythmischen Variierungen der Verse mehren sich im weiteren Verlauf der Melodie. Die beiden obigen Melodieglieder zeigen, wie verschieden die gleichen metrischen Reihen musikalisch dargestellt worden sind. Es scheint als ob der Komponist mit Absicht einer gleichartigen Gliederung aus dem Wege gegangen sei.

Oefter wird auch durch ein längeres Melisma auf der letzten Silbe der metrischen Reihe ungleiche Gliederung hervorgerufen. Als Beispiel diene:

The nightingale aus *M. S. Roy. App. 58*
(*Songs & Madr.* p. 8 System 2—4).

The ly - tyll pre - ty nigh - tin - gale

A - mong the le - vys grene

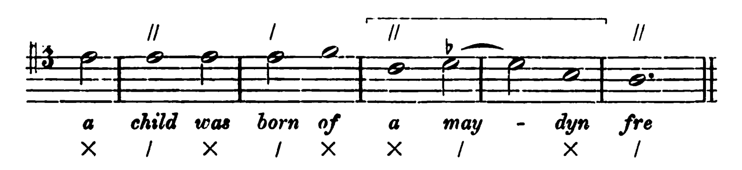
Die *Engl. Corols* aus dem XV. Jahrhundert zeigen zwar meist Uebereinstimmung zwischen metrischer und rhythmischer Gliederung, doch werden auch gleiche metrische Reihen musikalisch verschieden behandelt.

Beispiel:

Carol VI aus *Engl. Car.* p. 12 System 2 zweite Hälfte bis System 3 zur sechsten Note [P. 40 System 6 bis p. 41 System 2],

In bed - lem in that fayr ce - te

hiergegen erhält der zweite Vers durch *Hemiolien* eine Dehnung:



Aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts sei angeführt:

My little pretty one aus *Add. M. SS. 4900*
Ch² I p. 71 [Ch¹ I p. 79].

Man kann im Zweifel sein, ob man dactylische oder jambische Versfüsse ansetzen soll; der musikalische Rhythmus hat das Metrum dactylisch gefasst. In jedem Fall aber sind die gleich langen Verse in der musikalischen Gliederung ungleich geworden. Setzen wir Dactylen an, so erhalten wir zweimal drei gleiche zweitaktige Reihen (Vers 1—3, 5—7) und eine ihr folgende dreitaktige (Vers 4 und 8). Um die Ungleichheit der Reihen vorzuführen setze ich den dritten und vierten Vers hierher:

She is a joy - ly one

and gent - le as can be

Für die Parallelstelle im achten Vers müsste, da wir es mit gleichen metrischen Reihen zu thun haben, die Verschleifung von »*ever*« auf der

zweiten Hebung, angenommen werden. In der Melodie aber ist durch die dreitaktige Reihe Platz geschaffen, die Verschleifung aufzulösen:

of all that e - ver I see

Wir sahen, dass alle Verse bis auf den vierten und achten in zweitaktigen, diese aber in dreitaktigen Reihen dargestellt sind. Die Ungleichheit der Reihen ist durch das Bedürfnis veranlasst, die Melodie in den beiden Abschnitten auf schwerem Taktteil schliessen zu lassen, wodurch ein gewichtigerer musikalischer Abschluss erzielt ist. Gleichzeitig ist hiermit der Schweifreim in der rhythmischen Darstellung hervorgehoben.

How can the tree aus *New book of tablature 1596*
Ch[2] I p. 72 [Ch[1] vacat].

Sämmtliche Verse tragen fünf Hebungen mit sechs Accenten, die rhythmischen Reihen aber sind ungleich und zwar bald dreitaktig mit sechs, bald viertaktig mit sieben rhythmischen Accenten. Der Unterschied zeigt sich in der Gegenüberstellung folgender Reihen:

Vers 2: *That hath not some time com - fort of the sunne*

Vers 3: *How can the flower but fade and soon de - cay*

In diesem und dem ihm gleich gebildeten fünften Vers (»*is this a life*« etc.) hat der Komponist nach der zweiten Hebung im Rhythmus eine Cäsur geschaffen, wodurch die Reihen sich zu viertaktigen erweitern.

Der Anlass einer Cäsur scheint beim fünften Vers klar hervorzutreten, wo nach der zweiten Hebung eine Pause sich rechtfertigen lässt, da im Text eine Frage (»*is this a life?*«) vorliegt.

Die schematische Darstellung der metrischen und rhythmischen Reihen ergiebt folgendes Bild:

Vers	1	*a*	3	Takte
»	2	*b*	3	»
»	3	*a*	4	»
»	4	*b*	3	»
»	5	*c*	4	»
»	6	*c*	3	»

Die Analogie der musikalischen Gliederung zwischen Vers 3—4 und Vers 5—6 ist dem Strophenbau nicht entnommen, sie würde eher in den ersten beiden Verspaaren, entsprechend den Kreuzreimen, zu erwarten sein.

Fair Margaret and Sweet William aus *Watt's Musical Miscellany II 84 1729*
Ch[2] II p. 131 [Ch[1] p. 383].

Hier findet sich die Septenarzeile, welche acht metrische Accente, also zwei gleich lange metrische Reihen mit je vier Accenten hat, in der musikalischen Darstellung ungleich, aus 4 + 3 Takten, gebildet:

As it fell out on a long sum - mer's day
× / × / × × / × × /

Two lo - vers they sat on a hill || *They sat*
× / × × / × × / /

Der vierte metrische Accent der zweiten Septenarhälfte hat in der zweiten rhythmischen Reihe, wie aus der Fortsetzung zu ersehen, keinen Platz mehr gefunden; es fehlt dem letzten metrischen Accent der entsprechende rhythmische Zeitwert, d. h. ein voller Takt, sei es als Pause oder ausgehaltener Ton. Die zweite Septenarzeile schliesst unmittelbar an die siebente Hebung an und ist rhythmisch ebenso gebildet wie die erste. Das Gleichgewicht der beiden Reihen ist empfindlich gestört, wie denn auch diese ungleiche Reihenbildung der Septenarhälften nur ganz selten in unserer Sammlung anzutreffen ist.

In sad and ashy weeds aus *Hawkins Transcripts of Virg. music.* Ca. Anfang XVII. Jahrhundert.
Ch[2] I p. 156 [Ch[1] I p. 202].

Der Septenar im zweiten System ist in einer siebentaktigen Reihe dargestellt, es fehlt hier, wie im vorigen Beispiel, der achte *ictus* im Rhythmus.[1])

Die Melodie: »*Hey then up go we*« (Ch[2] I p. 204) hat bedeutsamer Weise auf der Endnote jeder siebentaktigen Melodiereihe eine Fermate, welche deutlich darauf hinweist, dem achten metrischen *ictus* den ihm zukommenden rhythmischen Zeitwert zu belassen.

1) Die Version in Ch[1], welche an Stelle von $^3/_2$- den $^6/_8$-Rhythmus hat, bietet an der betreffenden Stelle eine normale Reihe von acht rhythmischen Accenten.

2a. Ungleiche metrische Reihen sind auch in der musikalischen Darstellung ungleich.

α) Metrischer und rhythmischer Accent stimmen überein.

Carol IV aus *Engl. Car.* XV. Jahrhundert
p. 8 System 6.

Es ist ganz natürlich, dass kürzere Verse auch in der musikalischen Darstellung kürzere Melodieglieder bilden.

Nach vier Versen mit je vier Hebungen, welche sämmtlich in viertaktigen Melodiereihen dargestellt sind, erscheinen ganz naturgemäss die beiden folgenden Verse mit je zwei Hebungen in zweitaktigen Gliedern.

And thus it is || *for sothe I wys*
× / × / × / × /

Der letzte Vers mit vier Hebungen ist, wie dies etwa bei der Hälfte der *Carols* der Fall ist, rhythmisch gedehnt.

Pastime with good company aus *Add. M. SS. 31922*, Anfang XVI. Jahrhundert.
Ch^{2} I p. 44—45 [Ch^{1} I p. 56].

Auch hier sind die zweimal gehobenen Verse nach den vier ersten viertaktigen Reihen (Vers 1—4) in zweitaktigen Gliedern p. 45 System 1 Takt 4 f. musikalisch wiedergegeben; sie gruppieren sich zu zwei sechstaktigen Reihen aus dreimal zwei Takten bestehend, analog dem Bau des Abgesanges.

What if a day.
Version I aus *Camb. Univ. libr. Lute M. SS.* XVI. Jahrhundert.
Ch^{2} I p. 100 [Ch^{1} I p. 311].[1])
Version II aus *Skene-M. S.* XVII. Jahrhundert. *Dauney anc. Scot. Mel.* p. 246 Nr. 70.[2])

Bemerkenswert ist der eigentümliche Wechsel von vier- und fünfmal gehobenen Versen und deren rhythmische Darstellung.

Version I bildet im strengen Anschluss an den Versbau ungleiche

1) Ch^{1}, der nicht angiebt, aus welcher der p. 310 genannten Quellen er die Melodie entnommen, hat eine von den hier gegebenen Versionen verschiedene Lesart. Der zweite Vers dehnt sich durch eine Textwiederholung auf eine rhythmische Reihe von vier Takten aus.

2) Um den Vergleich anschaulicher zu machen, wird das Beispiel in denselben Notenwerten wie Version I wiedergegeben.

Reihen; vier Hebungen in zweitaktiger, fünf Hebungen, welche hier gleich sechs metrischen Accenten sind, in dreitaktiger Gliederung wie folgt:

Vers 1 und 3: *What if a day or a month or a year*
/ × × / × × / × × /

Vers 2 und 4: *crowne thy de-light with a thousand wish'd con - ten - tings*
/ × × / × × / × / × / /

Alle übrigen Verse sind in viertaktigen Reihen dargestellt.

Version II hat die Ungleichheit der metrischen Reihen ausgeglichen, indem sie die sechs metrischen Accente auf zwei Takte zusammendrängt:

crowne thy de - light with a thou-sand wish'd con - ten - tings
/ × × / × × / × / × / /

Shepherd saw thou not

Version I aus *Friesche Lust-Hof* 1621
Ch[1] I p. 166
Version II aus *Skene-M. S.* XVII. Jahrhundert. *Dauney Anc. Scot. Mel.* p. 248 Nr. 75
[Ch[1] I p. 179].[1])

Der metrische Bau der Strophe ist folgender:

Wir haben zunächst zwei Gruppen von je vier Versen mit drei Hebungen und drei Accenten. Dann folgt auf je zwei Reimpaare, ebenfalls mit je drei Hebungen bezw. Accenten die Schweifreimzeile mit vier Hebungen und vier Accenten als beabsichtigter Gegensatz des Versrhythmus. In der musikalischen Darstellung der Verse ist folgendes zu beobachten:

1) Ungleiche Verse ergeben den natürlichen Anlass auch in der Musik ungleiche rhythmische Reihen zu bilden. Hierzu kommt in Betracht Version I System 2 Takt 7 bis zum Hauptschluss der Melodie. Die Verse mit drei Hebungen sind in dreitaktigen, die mit vier Hebungen (die Schweifreimzeile) in viertaktigen Gliedern wiedergegeben:

Ay she is so fair ‖ and with-out compare ‖ Sor-row comes to sit with me
/ × / × / / / × / × / / × / × / × /

1) In Bezug auf die rhythmische Gliederung stimmt Ch[1] mit Vers. II überein.

Der Schweifreim ist damit auch in der rhythmischen Gliederung hervorgehoben. Genau so ist das Verhältnis im folgenden Melodieabschnitt. — Anders verfährt Version II. Jeder Vers ist hier in einem dreiteiligen Takt, welcher einer Gruppe von drei Takten der Version I entspricht, untergebracht. Die Dreiteiligkeit ist aber hier auch für den viermal gehobenen Vers beibehalten, welcher in dem Fall gar nicht anders dargestellt werden konnte als mit sechs rhythmischen Accenten[1]):



Diese sechstaktige Reihe hält den beiden vorangegangenen Versen, die unter Anwendung der nämlichen Notenwerte ebenfalls zusammen eine sechstaktige Reihe bilden, das Gleichgewicht. Ebenfalls mit sechs rhythmischen Icten ist der viermal gehobene Vers im letzten Melodieabschnitt gebildet:

// / / // / /

Gen - tle she - pherd play a part

/ × / × / × /

2) **Gleiche Verse sind im ersten Abschnitt unserer Melodie, und zwar bei Version I, eigentümlicherweise in ungleichen rhythmischen Reihen dargestellt.**

Der dritte und siebente Vers erscheinen mit vier, alle übrigen dem ersten Abschnitt zugeteilten Verse analog ihrem metrischen Bau mit drei rhythmischen Accenten. Der klingende Versausgang wird uns dies nicht erklären, denn erstens ist in System 1 Takt 4—6 der klingende Versausgang auch in der dreitaktigen Reihe zu finden, und zweitens ist in Strophe 2, wie auch in allen Strophen der Ballade: »*The King of France's daughter*« (*Perc. Rel. III* Nr. XVI), die zu derselben Melodie gesungen wurde, an der entsprechenden Stelle stumpfer Versausgang, ebenso wie dies in der Ballade »*'Twas a youthful knight*« (Ch.[1] I p. 179) der Fall ist, deren Anfangsworte in »Friesche Lusthof« der Melodie als Titel beigegeben sind. Der Versbau ist also an dieser Stelle nicht der Anlass gewesen zur Schaffung eines viertaktigen rhythmischen Gliedes. Beachtenswert ist, dass das viertaktige

1) Die Notenwerte bei *Dauney* sind hier zum bequemen Vergleich denen der Version I gleich gemacht. Das rhythmische Bild bleibt selbstverständlich das nämliche.

Glied nach zwei dreitaktigen auftritt, vielleicht in bewusster Uebereinstimmung mit dem zweiten und dritten Melodieabschnitt (System 3 Takt 6 bis System 4 Takt 2 und p. 167 Takt 3—6), jedoch mit dem Unterschied, dass in den letzteren Fällen das viertaktige Glied den Schluss der betreffenden Abschnitte bildet, im ersten Fall innerhalb des Melodieabschnittes steht.

Version II hat weder in dem ersten Abschnitt noch überhaupt viertaktige, sondern ausschliesslich dreitaktige Glieder, ganz dem Versbau gemäss.

Augenscheinlich sind die Veränderungen der Version II im Interesse des Gleichgewichts der musikalischen Gliederung und des symmetrischen Baues der Melodieabschnitte vorgenommen worden.

β) Metrischer und rhythmischer Accent stimmen nicht überein.

Carol VIII aus *Engl. Car.* XV. Jahrhundert
p. 16 [p. 44].

Dies ist das einzige in diese Kategorie gehörende Beispiel aus den *Carols*, welches uns zudem den Nachteil bietet, das Verhältnis der ungleichen musikalischen Gliederung zu den ungleichen Versen nicht mit der wünschenswerten Deutlichkeit vor Augen zu führen, denn es kommt hinzu, dass auch die metrisch gleichen Verse unter sich musikalisch ungleich gegliedert sind. Wir wählen deshalb die ungleichen Verse aus der Einleitungsstrophe: »*Now make we merthe al and sum*«. Die ersten beiden viermal gehobenen Verse bilden zwei gleiche rhythmische Reihen von vier Takten mit vier Accenten, der folgende Vers: »*That hath no pere*« hebt sich naturgemäss als Beginn des Refrains durch kürzere, dreitaktige Reihen mit drei Accenten vom Vorigen ab.

Vers 1: *Now make we mer - the al and sum*
× / × / × / × /

Vers 2: *for cris - te - mes - se now is I com*
× / × / × / × /

Vers 3: *that hath no pere*
× / × /

So tritt die Ungleichheit der Verse auch in der rhythmischen Gliederung hervor, wobei im Einzelnen metrischer und rhythmischer Accent in Vers 2 und 3 sich nicht immer decken.

In der musikalischen Wiedergabe ist die Reihenbildung des Refrains folgende (vgl. hierzu dasselbe Beispiel *diss.* p. 75):

Hebungen:
2 *b* . . . . 3 Takte
3 *b* . . . . 3 »
2 *c* . . . . 3 »
2 *c* . . . . 2 »
2 *b* . . . . 2 Takte, wovon der vorletzte vierteilig ist.

Hier sind gleichzeitig ungleiche metrische Reihen musikalisch gleich, gleiche metrische Reihen musikalisch ungleich gegliedert.

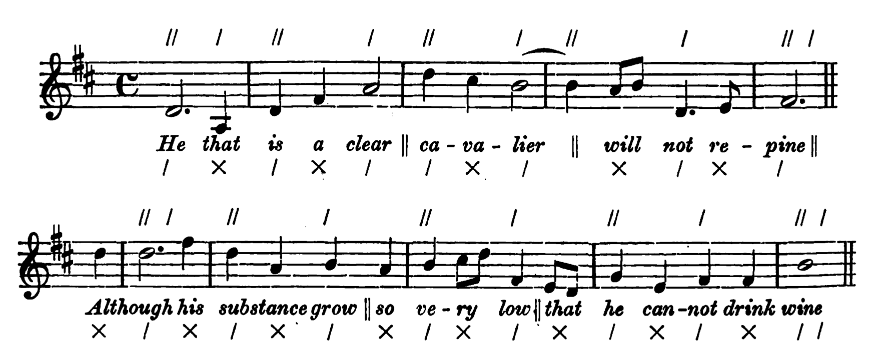
The clear cavalier aus *Ch. Morgan*'s *M. S. 1682*
Ch² II p. 32 [Ch¹ II p. 448].

Die ungleichen Reihen sind rhythmisch ebenfalls ungleich. Der metrische Bau der hier in Betracht kommenden Verse (System 1—3 Takt 2) ist zunächst folgender:

3 *a*
2 *a*
2 *b*
3 *c*
2 *c*
3 *b*

die Versausgänge sind stumpf.

Je drei dieser Verse sind durch rhythmische Dehnung in zwei fünftaktigen Reihen dargestellt wie folgt:



Diese beiden selten anzutreffenden mnsikalischen Reihen von je fünf Takten, welche zusammengesetzt sind aus 2 + 1 + 2 Takten,

stehen mit einander in sehr enger Beziehung, nämlich als musikalischer Vorder- und Nachsatz, wozu die Analogie im Strophenbau durch den Schweifreim *repine-wine* vorlag.

Nach der Wiederholung dieses Melodieabschnittes folgen Septenarzeilen und Verse mit vier Hebungen bezw. vier metrischen Accenten, welche alle im $^6/_8$-Takt vollkommen regelmässig rhythmisch gebildet sind. Der auffallende Kontrast zwischen dem oben geschilderten ungleichen Versbau und den später einsetzenden gleichgebauten Versen ist auch in dem rhythmischen Bau festgehalten, ja sogar durch die rhythmischen Dehnungen im ersten Abschnitt der Melodie noch verschärft worden. Nach dem energischen Rhythmus im $^4/_4$-Takt wirkt der neu einsetzende $^6/_8$-Takt und die regelmässigen rhythmischen Reihen als ein gewollter Gegensatz.

2b. Ungleiche metrische Reihen ergeben in der musikalischen Darstellung gleiche Melodiereihen.

Es zeigt sich in den hier anzuführenden Melodieen das Bestreben ungleich gebaute Verse in der Rhythmisierung auszugleichen, so dass Glieder von gleicher Länge entstehen.

The fairest nymph the valleys aus *Friesche Lust-Hof 1634* Ch^2 I p. 170 [Ch^1 I p. 319].

Die ungleichen Verse zu Anfang der sechzehnzeiligen Strophe sind gebaut wie folgt:

3*a*
3*b*
2*c*
3*c*
3*b*

Die musikalische Darstellung fasst die beiden ersten Verse zu einem Vordersatz von vier Takten, die folgenden drei Verse zu einem ebenso langen Nachsatz zusammen; zur Erreichung dieser musikalischen Symmetrie sind die ungleichen Verse 2*c* und 3*c* in gleichen rhythmischen Gliedern dargestellt, indem im vierten Vers nur zwei Hebungen rhythmisch accentuiert werden. Die Stelle bietet folgendes Bild:

C ♩ | ♩ ♩ ♩. ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♩
the shep-heard's joy ‖ *so beau - ti - full and coy*
× / × / × / × / × /

Es ist klar, dass bei der gleichen Länge der rhythmischen Glieder der Reim *joy-coy* eher zu seinem Rechte kommt als bei

ungleicher. Im zweiten Teil (System 2 letztes Viertel bis zum Schluss der Melodie) ist das Verhältnis des Versbaues zur musikalischen Gliederung folgendermassen:

4*g*	2 Takte
3*h*	2 »
3*h*	2 »
3*i*	1 Takt
3*i*	1 Takt
4*h*	2 Takte.

Die ersten drei Verse bilden eine sechstaktige musikalische Reihe, die letzten drei eine viertaktige. In den beiden Versen 3*i* ist ähnlich wie bei Vers vier im ersten Melodieabschnitt nur die erste und dritte Hebung rhythmisch betont:

With a frost un - time - ly Nip'd this bud un - kind - ly

Im letzten Vers der Strophe sind die vier Hebungen rhythmisch so verteilt, dass die letzte auf dem schwerbetonten Taktteil ruht, wodurch einmal die Wirkung des Abschlusses erhöht, dann aber auch der Reim auf »*disclose*« (p. 171 System 1 Takt 3) rhythmisch markiert wird. Die oben angegebene Rhythmisierung der beiden Verse 3*i* brachte den Reim zur Geltung und ermöglichte es, die letzten drei Verse in einer viertaktigen Reihe darzustellen.

Hier ist noch an das *diss.* p. 88 f. angeführte Beispiel »*What if a day*« aus dem *Skene-M. S.* (*Dauney Anc. Scot. Mel.* p. 246 Nr. 70) zu erinnern, welches einen rhythmischen Ausgleich der metrischen Reihen schafft, während die ältere Version (Ch[2] I p. 100) im engen Anschluss an den Versbau ungleiche Melodieglieder bildet.

Greenwich Park or Come sweet lass aus *Dancing master 1698*
Ch[2] II p. 73 [Ch[1] II p. 600].

Die neunzeilige Strophe der Ballade setzt sich aus zwei ungleichen Teilen (Vers 1—5 und Vers 6—9) zusammen, welche folgenden metrischen Bau haben:

Vers 1—5: 2*a*, 2*b*, 2*b*, 2*a*, 3*a*

Vers 6—9: 2*c*, 3*c*, 3*c*, 3*c*

Diese beiden ungleichen Teile sind in der Musik in das Verhältnis eines Vorder- und Nachsatzes gebracht, dabei aber gleich lang gestaltet worden. Die Gleichheit der rhythmischen Reihen hat der Komponist dadurch hergestellt, dass er zunächst im ersten Teil der Melodie in den Versen 2, 3 und 5 durch Unterteilung des Taktteils doppelt so kleine Zeitwerte für Hebung und Senkung eingeführt hat als bei Vers 1 und 4. Dadurch ist Vers 2 und 3 in ein Gleichgewichtsverhältnis zu Vers 1, und Vers 5 in ein ebensolches zu Vers 4 gebracht worden. Gleichzeitig sind die durch den Reim und noch mehr — wenigstens in Strophe 1 und 2 — durch die Wortwiederholung hervorgehobenen Verse 1 und 4 auch in Rhythmus und Melodie gleich gestaltet worden (Takt 1—2, 5—6). Das Schema des ersten Melodieteils ist folgendes:

Vers 1-3: *Come sweet lass! This bon - ny wea - ther let's to - ge - ther*

/ × / ‖ × / × / × ‖ / × / × ‖

Durch die Unterteilung in den Takten 3 und 4 entsteht auf dem dritten Achtel ein kleiner Nebenaccent.

Vers 4-5: *Come sweet lass! Let's trip it on the grass*

/ × / ‖ × / × / × / / ‖

In der zweiten Strophenhälfte (Vers 6—9) gehen alle Verse auf denselben Reim aus und zwar mit stumpfem Versausgang. Nun sehen wir bei dem Ausgang der Verse 7 und 8 eine ganz verschiedene rhythmische Darstellung: Vers 7 endigt auf ausgehaltenem Ton (*d*) auf schwerem Taktteil (System 3 Takt 1), Vers 8 aber, bei gleichem metrischen Bau, mit drei Achtelnoten, also mit rhythmischer Unterteilung (System 3 Takt 3). Vergleichen wir hierzu noch jedesmal den vorausgehenden Takt, System 2 Takt 6 mit System 3 Takt 2, so erkennen wir deutlich eine rhythmische und melodische Korrespondenz zwischen beiden. Beide Takte haben dieselbe rhythmische Unterteilung in vier Achtel, und auch die absteigenden Melodieschritte würden ganz übereinstimmen, wenn nicht eine neue Harmonie eingetreten wäre, welche den abwärtsgehenden Quartsprung *f-c* (System 2 Takt 6) in einen Terzsprung *d—b* verwandeln musste (System 3 Takt 2). Hieraus entnehmen wir, dass die eben genannten Takte gleich viele Silben in der Originalballade getragen haben müssen und dass dann der ursprüngliche Vers 8 zu der Taktgruppe System 3 Takt 2—3 die nötige Anzahl Silben, bezw. vier Hebungen zur Verfügung hatte.

Die ganze rhythmische Anlage deutet darauf hin. Ein Blick auf die Textunterlage an dieser Stelle in Ch² bezeugt, dass ein solcher Rhythmus eine andere metrische Vorlage gehabt haben müsse als die der vorliegenden Ballade; mithin muss dem Komponisten wohl eine andere Ballade (*Greenwich Park?*) vorgelegen haben.

Die Ergebnisse des Verhältnisses von Versbau und Melodiegliederung lassen sich folgendermassen zusammenfassen:

1) Bei gleichen metrischen Reihen zeigte sich zumeist eine musikalisch-rhythmische Wiedergabe in gleichen Melodiegliedern. Fanden sich dreitaktige musikalische Reihen in einer Melodie durchgeführt, so konnten sie ebensowohl aus Versen mit drei Hebungen und drei Accenten als auch aus solchen mit fünf oder sechs Hebungen und sechs metrischen Accenten hervorgehen.

Gleiche Verse sind aber auch in ungleichen Melodiegliedern dargeboten. Hierzu geben uns die »*Songs*« aus dem XV.—XVI. Jahrhdt. Beispiele, wobei ich freilich auf die Melodieen selber verweisen muss. Es sind deren nur so wenige, dass sie uns ein allgemeines Bild von der musikalischen Behandlung gleicher Verse in solchen *Songs* nicht zu geben vermögen. Es lässt sich nur sagen, dass besonders die Melodieen *Alone I life* (*Songs & Madr.* p. 3), *To live alone* (ib. p. 4), *In May that lusty season* (p. 6), *The nightingale* (p. 8) ungleiche Melodiegliederung bei gleichem Versbau aufweisen und zwar so, dass letzterer beim musikalischen Vortrag kaum zu erkennen sein dürfte.

Auch die »*English Carols*«, obschon in vielen Fällen — entsprechend dem Versbau — gleiche rhythmische Reihen bildend, gehen doch häufig genug ohne metrischen Anlass über dieses Gleichmass hinaus. Die Oberstimme schliesst sich in der Melodiegliederung stets der Unterstimme an.

Die Balladen-Melodieen verlassen ebenfalls bisweilen das Vorbild des gleichartigen Versbaues, um ungleiche Reihen zu bilden. Es sind aber nur wenige sichere Fälle. Besonders ist beachtenswert, dass eine Strophe mit fünfmal gehobenen Versen bald in dreitaktigen, bald in viertaktigen Reihen wiedergegeben ist (vergl. *diss.* p. 86 f.). Auffällig war die in einer siebentaktigen Reihe dargestellte Septenarzeile (Ch² II p. 131). Ueber die richtige Notierung kann hier kein Zweifel sein; der achte metrische Accent ist einfach ignoriert. Das Beispiel *Nowell, Nowell* aus dem XV. Jahrhundert (Ch² I p. 30), welches in der *Percy Society Bd. 23* p. 62 als *Facsimile* gedruckt ist, getraue ich mich zur Darstellung siebentaktiger Reihen für die Septenarzeile nicht beizubringen; denn bald ist der letzte Ton einer Reihe in diesem *Facsimile* mit einer *Longa*, bald mit einer zweizeitigen *Semibrevis* und einmal gar mit einer Minimanote, ohne etwaige Pausenzeichen, versehen.

2) Ungleiche metrische Reihen sind in der Regel auch musikalisch ungleich dargestellt.

Dabei ist zu bedenken, dass die Summe zweier kleinerer Verse oft einem grösseren gleichkommt, so dass dann die grösseren Melodiereihen unter sich gleich sind. Analog dem Bau der Verse können sich, wie wir gesehen haben, zwei- und dreitaktige, wie auch drei- und viertaktige Melodieglieder aneinander reihen. Ungleiche rhythmische Glieder dienten zuweilen, durch Unterbrechung der Regelmässigkeit, der Hervorhebung des Schweifreims.

Die Fälle, in denen ungleiche metrische Reihen rhythmisch ausgeglichen sind, waren in unseren Melodieen ebenfalls anzutreffen. Hier war es die Herstellung symmetrischer Glieder, welche durch Unterdrückung metrischer Accente oder durch Schaffung neuer Accente auf bisherigen Senkungssilben erreicht wurde.

Der Bau der Strophe ist naturgemäss der Ausgangspunkt der Melodiegliederung; symmetrische Anordnung wird bevorzugt, eine ungleiche Gliederung ist aber nicht selten.

Letztere findet sich in der geringen Auswahl von Melodieen aus dem XV. und XVI. Jahrhundert meist unabhängig vom Versbau, in den Balladenmelodieen aber in der grösseren Anzahl von Fällen in Uebereinstimmung mit der Ungleichheit der Verse.

Kapitel V.

Der Refrain.

Der Refrain ist ein echt volkstümliches Element in der Dichtung der Völker. Auch in den zu unseren Untersuchungen gehörenden Texten findet er reichliche Verwendung. Die Art und Weise, wie er musikalisch zur Geltung kommt, soll uns in diesem Kapitel zu beschäftigen haben.

Wir teilen den Refrain nach seinem Verhältnis zur Strophe in zwei Gruppen und untersuchen dann, inwiefern in der Musik dieses Verhältnis zum Ausdruck kommt.

1. Der Refrain als integrierender Bestandteil der Strophe.

a) Als Abschluss der Strophe.

Carol IV aus *Engl. Car.* XV. Jahrhundert
p. 8 System 6 [p. 37 System 1—2].

Der dreizeilige Refrain »*And thus it is*« etc. bildet den Abgesang der Strophe und damit einen integrierenden Bestandteil derselben.

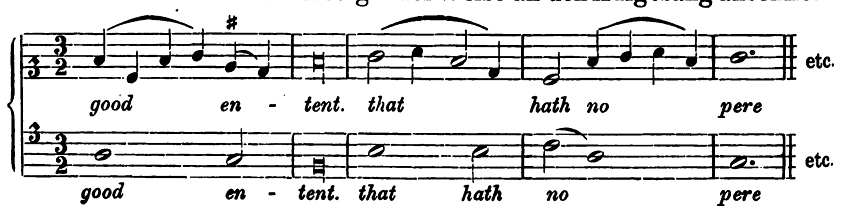
In der musikalischen Darstellung nun bieten sich dem Komponisten Mittel, seiner Auffassung, ob der Refrain als integrierender Teil der Strophe oder als ein Appendix zu betrachten, Ausdruck zu verleihen. Hauptsächlich durch die Art der Schlüsse kann der Komponist Strophenteile mehr oder weniger eng aneinander knüpfen. Der Schluss auf dem Grundton der Tonart, in welcher ein Tonstück geschrieben ist, ruft das bestimmte Gefühl eines musikalischen Abschlusses hervor, während ein auf anderen Stufen der Tonleiter schliessender Melodieabschnitt und der Halbschluss eine Fortsetzung der Melodie verlangt und geradezu auf dieselbe hinweist. Bietet also der Komponist keinen tonalen Hauptschluss vor dem Refrain, so verbindet er ihn dadurch enge mit dem vorausgehenden Teil der Strophe, der Refrain bildet damit auch in der Musik einen integrierenden Teil derselben. Ein Schluss auf dem Grundton vor dem Refrain lässt diesen mehr als Anhang erscheinen, der Refrain ist damit musikalisch abgesondert, gerade weil der Eindruck eines tonalen Schlusses vor Beginn des Refrains hervorgebracht ist.

In vorliegendem *Carol* sehen wir den Refrain als Abgesang auch in der Musik als integrierenden Teil der Strophe gefasst. Bei dem in dorischer Tonart stehenden Stück ist vor dem Refrain (System 5 und 6) auf »*bowth*« der phrygische und am Strophenschluss der dorische Hauptschluss auf *d*. Nach dem phrygischen Schluss ist hier eine Fortsetzung unbedingt geboten und somit der Refrain in musikalischer Beziehung eng verknüpft mit dem Vorausgehenden.

Carol VIII aus *Engl. Car.* XV. Jahrhundert
p. 16 [p. 44—45].

Dem *Carol* geht eine Einleitungsstrophe vorauf: »*Now make we merthe al and sum*« etc., welche die Refrainverse: »*that hath no pere*« etc. enthält. Diese bilden den Abgesang jeder Strophe, sind also ein wesentlicher Bestandteil derselben.

Beachten wir nun die Schlüsse der Melodie sowie die Melodiebildung selbst, so ist zu erkennen, dass die Strophe, da das Stück in der jonischen Tonart steht, unmöglich mit dem dorischen Schluss auf *d* (p. 16 System 5 und 6 letzte *Longa*) schliessen kann; vielmehr deutet dieser notwendiger Weise auf eine Fortsetzung, bezw. den Refrain, welcher sich musikalisch in folgender Weise an den Aufgesang anschliesst.



Dieser Refrain bringt uns erst den musikalisch-befriedigenden Abschluss auf dem Grundton der Tonart (System 4 die 19. Note, *Longa;* die Oberstimme System 3 die 29. Note, *Longa*) womit die enge Beziehung des Refrains zu den beiden Stollen in der Musik klar zu erkennen ist.

The nightingale aus *Roy App. 58* Anfang XVI. Jahrhundert.
Songs & Madr. p. 8—9.

Der Refrain »*but yet ye wote not whome I mene*« ist ein notwendiger Bestandteil der kreuzweise gereimten, aus vier Versen bestehenden Strophe; die Refrainzeile reimt auf »*grene*« im zweiten Vers und ebenso in den anderen Strophen auf den entsprechenden Vers. Auch logisch ist die Verknüpfung eine enge.

In der Musik ist hier ein anderes Mittel als in den bisher gezeigten Fällen verwendet um die Refrainzeile mit dem Vorausgehenden zu verbinden: es ist nämlich eine melodische Beziehung zwischen dieser und der dritten Zeile: »*I wolde I were with hur all nyght*« hergestellt, indem die Refrainzeile mit verkürzten Zeitwerten die Umrisse der vorangehenden Melodiereihe (p. 8 System 4) wiedergiebt, um dann am Schluss breit auszuklingen und damit die Wirkung eines vollkommenen Abschlusses zu erzielen.

In sad and ashy weeds aus *Hawkins Transcripts* XVII. Jahrh.
Ch² I p. 156 [Ch¹ I p. 202].

Der Refrain »*and who can blame my woe*« ist aufs engste mit dem Bau der Strophe verknüpft, indem er im zweiten Teil der Strophe (mit der Reimstellung *ccd*, *eed*) durch den Reim mit dem siebenten Vers verbunden ist und wie dieser eine Gruppe von drei Versen (8—10) beschliesst. Auch im Bau der Melodie erfüllt die Refrainzeile den Zweck, die Melodiereihe, welche die Verse 8—10 musikalisch darstellt, zum Abschluss zu bringen. Sie ist durch den unvollkommenen Schluss auf der sechsten Stufe, welcher geradezu in die Fortsetzung hineindrängt, ebenso organisch verbunden mit Vers 8 und 9 (System 3 Takt 1—4) wie die entsprechende Reimzeile Vers 7 mit Vers 5 und 6 (System 2 Takt 4—5).

Dieselbe Auffassung des Refrains zeigen die Melodieen:

When the King enjoys his own again aus *Musicks Recreation on the Lyra-Viol 1652*
Ch² I p. 211 System 2 [Ch¹ II p. 437]

und

The devils progress aus »*Pills*« *1707*
Ch² II p. 75 System 4 [Ch¹ II p. 443].

b) Inmitten und am Ende der Strophe.

Der Refrain vermischt sich hier noch mehr mit der Strophe als in den bisherigen Fällen. Wir finden diese Verwendung des Refrains in unserer Balladensammlung am häufigsten.

Es ist das Natürliche, dass, wie in der vorigen, so auch in dieser Gruppe die Refrainverse auch in der musikalischen Darstellung eng vereint sind mit den übrigen Versen der Strophe.

Martin said to his man aus *Deuteromelia 1609*
Ch[2] I p. 140 [Ch[1] I p. 76].

Die beiden Refrainzeilen Vers 2 und 4, welche die dem Wortlaut nach gleichen Verse 1, 3, 5 unterbrechen und damit ihre Bedeutung im Strophenbau erkennen lassen, charakterisieren gerade die Tendenz der Ballade, welche eine Satire auf die Erzähler möglichst unglaubhafter Geschichten sein soll,[1]) indem jene Refrainzeilen eine Beschimpfung des leichtgläubigen Zuhörers zum Ausdruck bringen.

In der Melodie ist Vers 1 bezw. 3 und die Refrainzeile im Innern der Strophe musikalisch zu einer viertaktigen Reihe verschmolzen worden (System 1 Takt 1—4 und System 1 Takt 5 bis System 2 Takt 3). Beide Reihen bilden zusammen einen achttaktigen Vordersatz. Der Refrain am Abschluss der Strophe bildet eine viertaktige Reihe System 3 Takt 3—6 und ist musikalisch mit dem Vorausgehenden dadurch verbunden, dass er die zweite Hälfte des achttaktigen Nachsatzes (System 2 Takt 4 bis zum Schluss der Melodie) bildet.

Aehnliche Beispiele sind

The wedding of the frog and the mouse aus *Melismata 1611*
Ch[2] I p. 142 [Ch[1] I p. 88],

Lay the bent to the bonny broom aus »*Pills*« (ohne Datum)
Ch[2] II p. 80 [Ch[1] II p. 530]

und viele andere. In letztgenannter Ballade ist der Refrain »*Fa la la*« etc. zum Unterschied von demselben Refrain in einer später anzuführenden Ballade[2]) deshalb ein integrierender Bestandteil der Strophe, weil er, indem er dem Refrain im zweiten Vers entspricht, die Aufgabe hat den Bau der vierzeiligen Strophe zu vervollständigen und ebenso in der Musik die abschliessende Reihe zu bilden.

Einen besonders breiten Raum nimmt der Refrain ein in der Ballade:

Lilliburlero aus »*Delightful companion*« *1686*
Ch[2] II p. 58 [Ch[1] II p. 572].

---

1) Vgl. hierzu den Inhalt der Ballade und Chappell's Bemerkungen.
2) s. *diss.* p. 106 »*To all you ladies*«.

Der Refrain ist hier ein wichtiger Bestandteil der Strophe, ja geradezu das beherrschende und strophenbildende Element. Er nimmt die Hälfte des ersten Teils und den ganzen zweiten Teil der Strophe, der an Länge dem ersten gleich kommt, ein.

Ueber die Bedeutung dieses Refrains giebt uns Chappell (p. 59) ein Citat, wonach die Worte angeblich irisch sind und diese Ballade einst eine politische Satire auf die Katholiken und besonders die Irländer bildete. Nach den Bemerkungen in Ch[1] II p. 569 (letzter Absatz) ist die Ballade später als die Melodie entstanden.

Die Melodie selbst trägt in der oben genannten Quelle vom Jahr 1686 keinen Titel. In »*Musicks Handmaid*« 1689 ist die Melodie als »*a new irish tune by Mr. Purcell*« bezeichnet (Ch[1] II p. 570 erster Absatz). So wäre anzunehmen, dass die Ballade nachträglich mit der Melodie vereinigt worden ist. Nach dem ersten und zweiten Vers bildet der Refrain »*Lilliburlero bullen a la*« die zweite Hälfte der viertaktigen Melodiereihe (vergl. System 1). Der zweite Teil der Melodie (System 2 und 3) ist vollständig von demselben Refrain, welcher durch Wiederholungen etc. eine Ausdehnung von vier Versen mit je vier Hebungen gewonnen hat, ausgefüllt. — Text und Musik sollen von besonderer Wirkung gewesen und die Ballade soll in Stadt und Land unablässig gesungen worden sein — (vergl. das Citat Ch[2] I p. 59 Absatz 2 und *Hume's Hist. of England*, New-York 1862, vol. VI p. 348).

Willow willow aus *Add. M. SS. 15117 ca. 1600*
Ch[2] I p. 106 [Ch[1] I p. 207].

Der Bau der Strophe ist zu ersehen aus *Roxb. ball. ed Furnivall I* p. 171 und *Percy Rel. I. 2* Nr. VI (S. 141). Der Refrain ist auch hier ein wesentlicher Faktor im Aufbau der Strophe. Um nun die Erweiterungen, welche der Refrain von Seiten des Komponisten durch Wort- und Verswiederholungen erfahren hat, zu erkennen, teile ich die erste Strophe aus der oben zuerst genannten Quelle mit:

1. *A poor soule sate sighing by a sicamore tree*
2. *O willow willow willow*
3. *His hand in his bosome, his head on his knee*
4. *O willow willow willow*
5. *O willow willow willow*
6. *Sing O the greene willow shall be my garland.*

Die Melodiegliederung vom ersten bis dritten Vers in dem Tonstück bei Ch[2] (System 1—3 Takt 2) ist: 4 + 2 + 4 Takte. Dann folgt Vers 4, 5 und die zweite Hälfte des sechsten Verses, dargestellt in einer sechstaktigen Reihe, und zwar schliesst hier die Melodie auf

dem Grundton mit vollkommenem Abschluss auf schwerem Taktteil (System 3 Takt 3 bis System 4 Takt 4). Die nun folgende achttaktige Reihe (System 5 Takt 1 bis p. 107 System 1 Takt 4) ist aus den Erweiterungen des sechsten Verses gebildet, welche in der dreimaligen Wiederholung von »*willo*« und in dem Zusatz »*aye me the greene willo*« bestehen. Diese Reihe, als Abschluss des ganzen Stückes, endigt gleichfalls, wie die oben genannte Stelle, auf dem Grundton. Dadurch dass der vom Komponisten erweiterte Schlussvers (Vers 6) nach dem tonischen Ganzschluss auf *g* (p. 106 System 4 Takt 4) erscheint, ist diese Refrainzeile musikalisch als Appendix charakterisiert.

In der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts ist eine neue Melodie zu derselben Ballade entstanden; die Melodie ist der Sammlung *Musica antiqua* entnommen (Ch[2] I p. 108 f.). Der Komponist ist Pelham Humphrey (1647—1674). Von den zahlreichen Strophen dieser Ballade hat der Komponist die erste, zweite und elfte benutzt und durchkomponiert, d. h. zu jeder dieser Strophen neue Melodiewendungen geschaffen. Bei dem Refrain hat der Komponist stark gekürzt: bei den Versen 2, 4 und 5 wird das Wort »*willow*« nur zweimal gesetzt und Vers 6 fällt ganz weg. Auch in musikalischer Beziehung sind die Refrainverse integrierende Bestandteile des Ganzen; man sehe, wie der Halbschluss System 2 Takt 2 auf eine Fortsetzung hinweist, wobei das folgende zweitaktige Melodieglied (System 2 Takt 3 bis System 3 Takt 1) mit der Refrainzeile »*O willow willow*« die Reihe in tonaler Beziehung zum vollkommenen Abschluss bringt. Dasselbe ist an den Stellen System 5 Takt 1 ff. und p. 109 System 3 Takt 1 ff. zu beobachten.

Die zwischen den ersten und dritten Vers eingestreute Refrainzeile (Vers 2) wird vom Komponisten nur in der ersten Strophe benützt, in den folgenden ganz weggelassen. In der ersten Strophe (p. 108 Sytem 1 Takt 3) vereinigt sie sich nicht in organischer Weise mit der Melodie, vielmehr bildet sie einen blossen Nachhall der vorausgehenden Kadenz (System 1 Takt 2) auf höherer Tonstufe. Wie wenig verwachsen der Refrain an dieser Stelle in musikalischer Hinsicht mit seiner Umgebung erscheint, ersieht man wohl am besten daraus, dass auch ohne diesen kleinen Nachhall (System 1 Takt 3 erste Hälfte) die Melodie eine zwanglose Fortsetzung in den letzten beiden Achtelnoten des dritten Taktes erfahren könnte. Zudem hat auch der Komponist, wie schon erwähnt, die Refrainzeile an der entsprechenden Stelle der übrigen Strophen unterdrückt. Der Schlussrefrain aber, Vers 4—5, ist stets auch in der Musik als wesentlicher Bestandteil der Strophe behandelt worden.

Rimbault's Version (*Mus. Jll* p. 51 und p. 9 Nr. VIII) konnte nicht herangezogen werden, da Text und Melodie nicht zusammengehören;

vielmehr war die p. 9 mitgeteilte Parodie auf die Ballade *Willow* in Rimbault's Quelle, einem M. S. aus dem Jahre 1668, mit der Melodie p. 51 vereinigt. Rimbault muss nun diese Melodie zu Gunsten der Originalballade gekürzt haben, da die Parodiestrophe, auch mit Zuhilfenahme von Melodiewiederholungen der Rimbault'schen Version nicht angepasst werden kann.

It was a lover and his lass aus *First book of Ayres by Thomas Morley 1600*
Ch[2] I p. 114 [Ch[1] I p. 205].

Der Refrain ist aufs engste verwachsen mit dem Bau der Strophe. Dieser ist zu ersehen aus Ch[1]. Daraus geht hervor, dass der Komponist folgende Textzusätze durch Wortwiederholungen gemacht hat: In Vers 2 ist: »*and a hay no ni no ni no*« angefügt (Ch[2] I p. 114 System 2 Takt 2—4). In Vers 4 wird: »*in Springtime*« zweimal wiederholt (p. 114 System 3 Takt 4 — System 4 Takt 1). Vers 7 »*hey ding a ding ding*« wird ebenfalls zweimal wiederholt (p. 114 System 5 Takt 2—3). Mit dem Abschluss p. 115 System 1 Takt 2 erstes Viertel schliesst das Stück bei Ch[1] ab. Was bei Ch[2] folgt ist, als blosser Anhang zu bezeichnen und kommt als solcher hier nicht in Betracht, doch sei bemerkt, dass dieser Anhang die Wiederholung der Gruppe von p. 114 System 3 Takt 4 bis p. 115 System 1 Takt 2 bildet, mit einigen rhythmischen Modifikationen. — Es handelt sich also hier um den Refrain als integrierenden Bestandteil der Strophe im vorliegenden Stück bis zu dessen Abschluss p. 115 System 1 Takt 2 erstes Viertel.

In der musikalischen Darstellung zeigt sich der Refrain ebenfalls als organischer Bestandteil des Ganzen. Vers 2 »*with a haye*« etc. (p. 114 System 1 Takt 3 bis System 2 Takt 4) zeigt, wie hier der Refrain berufen ist nach einem Halbschluss die musikalische Reihe zum Abschluss auf den Grundton *g* zu führen. Der Refrain Vers 4 ff.: »*in Springtime*« etc. ist melodisch mit dem Vorangehenden verkettet, denn der Halbschluss des dritten Verses (Sytem 3 Takt 2) auf *a* leitet direkt in den Refrain hinein. Diese Verkettung gründet sich darauf, dass der Refrain »*in Springtime*« etc. auch eine logische Fortsetzung zum vorangehenden Vers bildet.

2. Der Refrain als Appendix.

In dieser Bedeutung bietet der Refrain, als Anhang an die eigentliche Strophe, nicht, wie in den Beispielen der vorigen Kategorie, eine enge Verbindung oder Vermischung mit den Versen der Strophe, sondern er hat eine mehr abgesonderte Stellung.

Nach der Ausdehnung, welche der Refrain als Anhang hat, gruppieren wir die Fälle folgendermassen:

a) der Refrain aus ein bis zwei Hebungen bestehend,
b) aus einem Vers von mehr als zwei Hebungen bestehend,
c) aus mehreren Versen bestehend.

Begegnete uns der Refrain als integrierender Bestandteil der Strophe sowohl am Schluss als auch inmitten derselben, so finden wir ihn im Umfang unserer Melodiesammlungen als Appendix meist am Schluss.

Wir beachten zunächst:

a) den Refrain, welcher aus einer oder zwei Hebungen besteht.

Beispiele:

Das Kuckuckslied aus *Harl. M. SS. 978* XIII. Jahrhundert erste Hälfte.
Ch[2] I erstes Blatt *Facsimile;* p. 10 ff.
[Ch[1] I erstes Blatt *Facsimile;* p. 24].

Der Refrain erscheint in der Strophe als Appendix nach dem ersten Septenarpaar mit den Worten »*Sing Cuccu*«; nach dem zweiten lautet er »*Cuccu, Cuccu*«. Die musikalische Einkleidung des *Kuckucks-lieds* ist eine höchst kunstmässige und namentlich auch die des Refrains. Vorauszuschicken ist, dass das ganze Musikstück, im Original *Rotā* genannt, in Form eines Kanons gearbeitet ist. Die oberen vier Stimmen setzen von vier zu vier Takten aufeinanderfolgend mit demselben Thema ein und führen es genau wie die vorhergehende Stimme fort. Der Refrain wird im Kanon auf zweierlei Art verwendet: 1. In jeder der genannten vier Stimmen bildet der Refrain »*Sing cuccu*« und »*Cuccu Cuccu*« jedesmal eine viertaktige Reihe; verglichen mit den vorausgehenden bezw. nachfolgenden Versen, erhält derselbe in jener viertaktigen Reihe vier rhythmische Accente, wobei jede Silbe einen *ictus* bekommt, der vierte *ictus* jedoch bei »*Sing cuccu*« auf eine Pause fällt. Durch diese Accentuation hebt er sich rhythmisch von den übrigen Versen ab. 2. Gleichzeitig mit dem ersten Einsatz der Oberstimme beginnen die beiden untersten, d. h. die fünfte und sechste Stimme denselben, durch Zufügung eines Wortes ein wenig erweiterten, Refrain: »*Sing Cuccu nu Sing Cuccu*« mit einem neuen Thema als selbständigen Kanon durchzuführen, welcher in fortwährender Wiederholung zu jenem in den vier oberen Stimmen durchgeführten Kanon erklingt. Der Refrain ist in rhythmischer Beziehung in den beiden mit »*Pes*« bezeichneten Unterstimmen genau so behandelt wie in jeder der vier oberen. Und damit ist er in musikalischer Beziehung charakterisiert. Die Wirkung

ist die, dass er sich deutlich abhebt, während andererseits die musikalische Kunstform es mit sich brachte, dass er als Untergrund ohne Unterbrechung durch das ganze Lied hindurch klingt.

Diese künstlerische Verwendung des Refrains, welche in bewusster Uebereinstimmung mit der Grundstimmung des ganzen Liedes steht, treffen wir bei einem sehr komplizierten musikalischen Satz, ohne Rechenschaft geben zu können, wann und wie diese Kunst nach England gekommen ist.

Carol II aus *Engl. Car.* XV. Jahrhundert.
p. 4 System 4 18.—22. Note [p. 33 System 1 und 2 Takt 1—2].

Es ist in unseren Melodiesammlungen eine Ausnahme, wenn der Refrain als Appendix nicht an das Ende, sondern, wie schon im vorigen Fall, inmitten der Strophe sich vorfindet. Als Einleitungsverse gehen dem *Carol* voraus:

Nowel nowel nowel
To us is born owr god emanuel.

Der hier zu besprechende Refrain: »*Nowel nowel*« findet sich in der Textaufzeichnung (*Engl. Car.* p. 5) am Ende des dritten Verses jeder fünfzeiligen Strophe. Die vier ersten Verse der Strophe sind durch den gleichen Reim aneinander gebunden, der fünfte oder letzte Vers reimt stets auf den Refrain. Aus der musikalischen Darstellung des Refrains, welcher ein zweitaktiges Glied bildet, ist etwas Besonderes nicht zu entnehmen. Durch Pausen von dem vorausgehenden und nachfolgenden Vers getrennt, steht dieses »*nowel*, *nowel*« auch musikalisch für sich da. Beachten wir aber die logische Teilung der Strophe, so erkennen wir, dass der Refrain gerade an der Stelle steht, an welcher eine logische Gliederung der Strophe zu bemerken ist, nämlich zwischen Vers 3 und 4. In allen Strophen gehören Vers 4 bis 5 wie auch Vers 1—3 logisch zu einander.

Carol XIII. ib. p. 26 System 3 und 4 zweite Hälfe [p. 55 System 3 und 4].

Die in diesem *Carol* an die Strophe angehängten lateinischen Worte können wegen des verschiedenen Wortlautes nicht als eigentlicher Refrain bezeichnet werden, doch reimen sie in Strophe 1—3 und wiederum in Strophe 4—5 miteinander. Diese Worte sind musikalisch dadurch als Anhang gekennzeichnet, dass vorher die zweizeilige Strophe auf dem Grundton mit nachfolgender Pause abschliesst.

Inhaltlich beziehen sich die angehängten Worte stets auf den Inhalt der Strophe.

Das einzige Beispiel, welches sich aus späterer Zeit bietet, ist:

Good morrow Gossip Joan aus »*Pills*«, XVIII. Jahrhundert (ohne genauere Jahreszahl).
Ch[2] II p. 98 [Ch[1] II p. 673].

Im Strophenbau ist »*Gossip Joan*« als Refrain ein Appendix. In der Musik dagegen ist der Refrain mit dem letzten Vers zu einer viertaktigen Reihe vereinigt und dabei rhythmisch gedehnt worden. Zu erwarten wäre, dass analog Vers 1 und 2, welche in viertaktiger Reihe dargestellt sind, Vers 3 uud 4 ebenso behandelt werden würden. Der Komponist aber bildet die zweite viertaktige Reihe aus dem dritten Vers, welcher wiederholt wird. Die dritte viertaktige Reihe konnte dann nur mit Zuhülfenahme des Refrains entstehen.

b) Der Refrain aus einem Vers von mehr als zwei Hebungen bestehend.

Beispiele:

Carol IX aus *Engl. Car.*, XV. Jahrhundert
p. 18 [p. 46—47].

Der Einleitungsvers: »*Abyde I hope it be the beste*« wird im *Carol* zunächst einstimmig und alsdann dreistimmig vorgetragen. Es folgt dann die eigentliche zweizeilige Strophe, deren erster Vers mit der Einleitung identisch ist, zunächst im zweistimmigen Satz und darauf in der Wiederholung dreistimmig. Hieran schliesst sich wieder der Einleitungsvers, welcher wie zu Anfang erst ein-, dann dreistimmig als Refrain gesungen wird. So wird die Strophe eingerahmt durch Einleitungsvers und Refrain, welche nach Text und Musik völlig gleich sind. Der Refrain ist durch den vorausgehenden Schluss auf dem Grundton (System 6—8 letzte Note) als Anhang kenntlich gemacht. Da der Refrain zunächst einstimmig beginnt, so hebt er sich deutlich von der Strophe ab.

Es findet sich aus späteren Melodieen nur noch folgendes Beispiel:

To all you ladies now at Land aus *Musical Miscellany 1730*
Ch[2] II p. 154 [Ch[1] II p. 508].

Der Refrain: »*With a fa la la la*« etc. ist hier ein Appendix an die Strophe. Um den Unterschied zwischen den beiden Arten des Refrains recht klar zu machen, führe ich an dieser Stelle die Ballade »*Lay the bent to the bonny broom*« (Ch[2] II p. 80), welche *diss.* p. 100 schon genannt wurde, an, da der nämliche Refrain: »*Fa la la*« etc. dort einen integrierenden Bestandteil der vierzeiligen Strophe bildet. In der hier zu behandelnden Ballade aber ist die Strophe (*a b a b cc*) abgeschlossen, und der Refrain ein blosser Anhang. In der Musik

ist er nicht als Anhang gefasst, sonst wäre nach dem sechsten Vers (p. 155 System 1 Takt 1) der tonische Ganzschluss erfolgt. Dies ist aber nicht geschehen, vielmehr ist der Refrain mit dem fünften und sechsten Vers der Strophe zu einer sechstaktigen Melodiereihe verbunden (p. 154 System 3 Takt 2 bis zum Schluss der Melodie). Erst der Nachsatz mit dem Refrain »*With a fa*« etc. führt die Melodie zu ihrem Hauptabschluss.

c) der Refrain aus mehreren Versen bestehend.

Carol VII aus *Engl. Car.*, XV. Jahrhundert.
Version I ib. p. 60 (*diss.* p. 8 ff. Version *B* bezeichnet; Version *P* ist ihr gleich).
Version II p. 14 [p. 42] (*diss.* p. 8 ff. Version *T* genannt).

Der lateinische Refrain: »*Deo gratias Anglia, redde pro victoria*« geht der ersten Strophe als Einleitung, zweistimmig gesetzt, voraus. Als Appendix steht er am Schluss der vierzeiligen Strophen im dreistimmigen Satz. Ueberdies finden sich in der Musik als Schluss des vierten Verses die beiden Worte: »*Deo gratias*«, welche den zweistimmigen Satz (System 3 und 4) abschliessen.

Wie ist nun in der Musik der Refrain behandelt?

In unserem in der dorischen Tonart stehenden *Carol* schliesst zwar der vierte Vers: »*Qwerfore ynglond may cal and cry*« dorisch, aber erst die angehängten Worte »*Deo gratias*« führen den zweistimmigen Satz, welcher die Strophe wiedergiebt, zu Ende, und zwar leiten sie in den mixolydischen Schluss auf *g* (System 3—4 letzte Note). Damit ist für das Tonalitätsgefühl zum Ausdruck gebracht, dass eine Fortsetzung des Tonstückes zu erwarten, bezw. der endgültige Abschluss noch nicht erreicht ist. Dieses »*Deo gratias*« am Ende des zweistimmigen Teils vermittelt also zwischen der auf dem Grundton schliessenden vierzeiligen Strophe und dem kommenden zweizeiligen Refrain. Ueber die Variante zu Beginn des dreistimmigen Satzes ist *diss.* p. 9 f. gesprochen worden; hier wiederhole ich, dass Version I durch den Einsatz und die Betonung des Tones *d* in der Unterstimme der bezeichneten Stelle den Grundton im Gegensatz zu Version II hervorhebt.

In der musikalischen Einkleidung des Liedes ist in Bezug auf die Stellung des Refrains zur Strophe ein Mittelweg eingeschlagen: einerseits war in tonaler Beziehung durch die Vermittelung des »*Deo gratias*« der Schluss des zweistimmigen Satzes nach der vierten Stufe der Tonleiter gelenkt worden, in anderen Worten: der Hinweis auf eine Fortsetzung gegeben; andererseits war diese Fortsetzung, nämlich der zweizeilige Refrain, durch das Auftreten der Dreistimmigkeit von der Strophe abgesondert.

Zum Schluss sei noch ein Beispiel angeführt, in welchem der Refrain zuerst als integrierender Teil der Strophe und darnach in der erweiterten Wiederholung als Appendix erscheint. Die Ballade ist:

The Northumberland bag-pipes aus »*Pills*« *1700*
Ch[2] II p. 66 [Ch[1] II p. 536].

Die eigentliche Strophe ist achtzeilig und schliesst mit Vers 8: »*If thou wilt pipe lad I'll dance to thee*«. Als Anhang folgt nun der Text:

»*To thee to thee derry derry to thee*« etc.

welcher zu der Melodie der Verse 5—8 gesungen wird und im Texte die Wiederholung der Verse 7 und 8 bringt. — Vers 8 zeigt sich zunächst als integrierender Teil der Strophe in der Musik dadurch, dass er einen musikalischen Nachsatz zur Melodie des siebenten Verses bildet und als solcher die musikalische Reihe p. 67 System 1 zu Ende führt. Der nun folgende vierzeilige Refrain: »*To thee to thee*« etc. bringt am Schluss noch einmal Vers 7 und 8 und dokumentiert sich dadurch als Appendix, dass er nach dem tonischen Ganzschluss einsetzt und, ohne neue musikalische Gedanken einzuführen, die Melodie der Verse 5—8 einfach wiederholt. So bildet der Refrain in Vers 8 in dem einen Fall einen integrierenden Bestandteil der Melodie, im zweiten ist er ein Teil des Appendix.

Die zusammenfassende Rückbetrachtung des Refrains ergiebt, dass er sowohl in den älteren als in den jüngeren Melodieen eine sehr häufige Erscheinung ist und zumeist in unseren Sammlungen als integrierender Bestandteil der Strophe vorkommt. In der Mehrzahl unserer Melodieen folgt die Musik der Bedeutung des Refrains, sei es als wesentlicher Teil der Strophe, sei es als Anhang, indem der Refrain in dem einen Fall melodisch verknüpft wird mit dem Vorausgehenden, in dem anderen Fall durch den vorausgehenden tonalen Abschluss als ein Gesondertes, als Anhang gekennzeichnet wird. Die wenigen Ausnahmen sind im Vorangehenden registriert worden. Der Refrain als integrierender Bestandteil der Strophe bedurfte, wie an vielen Balladen zu ersehen ist, gar nicht immer der logischen Beziehung zur Strophe oder überhaupt einer logischen Bedeutung an sich. Das Wesentliche ist seine rhythmische Bedeutung im Strophenbau, welcher mit den Refrainversen, sofern sie nicht als blosser Anhang kenntlich sind, ein geschlossenes Ganzes bildet.

Onomatopoetische Bedeutung des Refrains scheint mir besonders in: »*The frog and the mouse*« (Ch[2] I p. 142) klar erkenntlich, wo in der ersten Strophe bei Gegenüberstellung der beiden Tiere der Refrainvers: »*Humble-dum, Humble-dum*« die plumpe Fortbewegungsart des Frosches, das: »*Tweedle tweedle twino*« die Stimme der Maus illustriert.

Schlussbemerkungen.

Am Schluss dieser Untersuchungen wollen wir daran erinnern, dass die Beobachtungen an der Hand eines Materials gemacht wurden, welches sich über einen grossen Zeitraum nur sehr ungleichmässig erstreckte. Es liegt dies hauptsächlich an der Ueberlieferung bezw. an der Veröffentlichung eines solchen Materials. Aus dem XIII. Jahrhundert stand uns als einziges Beispiel mit Text und Melodie das Kuckuckslied zu Gebote. Aus dem XV. und XVI. Jahrhundert boten zwei neue Ausgaben von *Fuller-Maitland* und von der *Mediaeval Music-society* nur eine ganz geringe Anzahl von Melodieen, von denen einige »*Songs*« mit Namen von englischen Komponisten jener Zeit verbunden waren. Die übrigen Melodieen, denen sich noch einige derselben Zeit angehörige aus Chappell's neuer Edition hinzugesellten, geben zwar nur ein unvollständiges Bild jener Zeit, leiten aber hinüber zu der eigentlichen Balladenkomposition, deren musikalische Aufzeichnungen uns in Sammelwerken vom Ende des XVI. Jahrhunderts an zugänglich werden.

Die Grundstimmung der im XVI.—XVIII. Jahrhundert aufgezeichneten englischen Balladenmelodieen kann man in Uebereinstimmung mit der der Balladentexte als eine heitere bezeichnen; in der That ist eine grosse Anzahl von Balladenmelodieen nachträglich oder auch gleichzeitig als Tänze benutzt worden. Balladen und Tanzweisen gleichen sich oft so sehr, dass eine Scheidung nur da vorgenommen werden konnte, wo es gelang, deren Ursprung aufzudecken.

Aus unseren Untersuchungen ersehen wir, dass der zu Grunde liegende Text das formbildende Element für die musikalische Gestaltung der Melodieen ist. Die Aneinanderreihung musikalischer Gedanken, welche selbstverständlich in innerer Beziehung stehen müssen, wenn anders die Melodie einen musikalisch logischen Zusammenhang haben soll, erwächst ganz naturgemäss aus der Gliederung rhythmischer Reihen, deren Entstehung nach Analogie des Versbaues im IV. Kapitel einer Untersuchung unterzogen worden ist.

Keinesfalls konnte und sollte durch vorliegende Abhandlung ein abgeschlossenes Bild der englischen volkstümlichen Musik gegeben werden; hierzu gehört vor Allem die Heranziehung weiteren Materials, womöglich in vokaler Aufzeichnung — denn es bleibt zu beklagen, dass für metrisch-rhythmische Untersuchungen eine ganze Reihe von ursprünglich gesungenen Melodieen nur in instrumentaler Aufzeichnung vorlag. Die instrumentale Tanzmusik war nur in geringer Anzahl vertreten, da sich herausgestellt hatte, dass die bei Chappell unter »*Dance-tunes*« gruppierten Melodieen auch

ursprüngliche Balladenmelodieen enthielten, welche nachträglich als Tänze gebraucht wurden.

Erst mit der Erschliessung weiterer Quellen und womöglich mit einer vergleichenden Betrachtung der volkstümlichen Musik der Schotten und Iren dürften unsere Untersuchungen einen bescheidenen Beitrag zur Kenntnis englischer Volksmusik liefern.

Den Herren Professoren Dr. Jacobsthal und Dr. Brandl spreche ich für vielfältige Unterstützung und Förderung, welche sie mir bei meinen Studien in bereitwilligster Weise und jederzeit angedeihen liessen, sowie Herrn Professor Dr. Brandl für die erste Anregung zu dieser Abhandlung an dieser Stelle meinen tiefgefühlten Dank aus.

Der Verfasser.

Anhang zur Dissertation.

Uebertragung des *Agincourt*-Liedes nach dem Facsimile aus *Percy Rel.* Bd. II (*Hs. P*).



1) *B* und *T* haben *c*. 2) *B* hat *g'—e'* absteigend; *T* hat *g'—f'* absteigend. 3) muss *g* sein. 4) muss *a—g* absteigend sein. 5) ebenso bei *B*; bei *T* steht *b—c* aufsteigend.

Register der angeführten Beispiele.







